

नयी कहानी की नूमिका

नयी कहानी की भूमिका

कमलेश्वर

भरजी की याद को
जो सपनों में से मेरी तस्वीरें काटता था
और सिद्धार्थ की याद में
जिन्होंने मुझे तस्वीरें बनाना सिखाया था

अनुक्रम

१. नयी कहानी की भूमिका	६
✓ २. शाश्वत मूल्यों का आग्रह और नयी कहानी	२१
✓ ३. कहानी में नया क्या है ?	२७
४. पुरानी कहानी की जड़ता के कारण	३३
५. नयी कहानी, पुरानी कहानी, कहानी, समकालीन कहानी, लघु कहानी...	३८
✓ ६. कथा-साहित्य : कुछ नये मुहोटे और अस्तित्व की मजबूती...	४३
✓ ७. नयी कहानी और सचस्त लोग	४७
✓ ८. नयी कहानी में 'जीवित विचार' और समूर्तता का प्रश्न	६३
९. शरणार्थी आदमी और मोहभंग : 'नये' का एक और कोण	६६
✓ १०. कुछ विचार बिन्दु	७४
११. प्रेत बोलते हैं !	८२
✓ १२. नयी कहानी की अपनी अन्वेषित कुछ दिशाएँ	८७
✓ १३. यथार्थ और उससे भी आगे	९५
१४. कथा-समीक्षा और पराजित वहलए	१०३
✓ १५. अतिपरिचय का अपरिचय, अव-संगति और फासखू आदमी	१२५
✓ १६. कथा-समीक्षा : भ्रान्तिर्षा, भटकाव और नयी सुरभात	१३६
१७. प्रामाणिकता, भविष्य, परम्परा : कुछ नोट्स	१४७
✓ १८. आधुनिकता और प्रामाणिकता के सन्दर्भ में नयी कहानी	१५३
✓ १९. यथार्थ, अस्तित्व, तटस्थता, मृत्युबोध और क्षमताबोध	१७४
✓ २०. नयी कहानी का रूपबंध और व्यक्तित्व	१८७
२१. नयी कहानी की भाषा : गति में आकार गढ़ने का प्रयास	१९६

इस रचना को 'नयी कहानी' के नाम से अभिहित किया था, सबसे पहले, कवि दुष्यंतकुमार ने एक लेख में, जो 'कल्पना' में छपा था। नयी कहानी को जिन्होंने मिफ्रं ग्रान्दोलन के रूप में लिया, उन्होंने और ग्रान्दोलन बताया, या कुछ नेतृत्व-प्राप्तियों ने 'एक और गुह्यमात' का नारा लगाया—बिना किसी रचनात्मक पीठिका के। दोनों ही तरह के लोगों की नियति और नीयत तब होने देर नहीं लगी।

इस पुस्तक में मैंने लेखों को जान-बूझकर किसी क्रम में नहीं रखा है, ताकि ये क्रमबद्धता का प्रहमास देकर ग्रान्दोलन का भ्रम न पैदा करें। इन्हें इमीलिए इधर-उधर बिखरा दिया गया है, और सिर्फ उन्हीं बातों को उठाया गया है, जो पाठक और लेखक को उत्प्रेरित करती रही हैं।

स्वतंत्रता के बाद से 'नयी कहानी' ही साहित्यिक विचार-विमर्श की केन्द्रीय विधा रही है, अतः उसी के माध्यम से कुछ पहलुओं को समझने और संकल्पों को प्राकटित करने की कोशिश यहाँ की गयी है। इस विचार-विमर्श से गुजरते हुए मेरी यह धारणा और भी पुष्ट हुई है कि सर्वनात्मक साहित्य अब साहित्यशास्त्र द्वारा नहीं, समाजशास्त्र द्वारा ही सही संदर्भों में विस्तरेणित हो सकता है। खासतौर से हिन्दी-कथा-साहित्य अब साहित्य-शास्त्रीय मान्यताओं की परिधि से निकलकर बहुत व्यापक जीवन के परिवेश में मौजूद हो रहा है—जहाँ उसकी चिंताएँ और अपेक्षाएँ बदल गयी हैं; यानी बहुत हद तक साहित्य-बोध परिवर्तित हुआ है।

कहानी और उपन्यास लिखे जाने के बाद भी कितना-कुछ कहने को बाकी रह जाता है—उसी की पूर्ति का यह एक और प्रयास है। कितना अच्छा होता यदि यह सम्पूर्ण समीक्षक करते।

नई दिल्ली :

२३-१०-६६

नयी कहानी की भूमिका

स्वतंत्रता-प्राप्ति के साथ ही देश का वैचारिक पुनर्जन्म हुआ था। आजादी केवल राजनीतिक भूत के रूप में स्वीकृत नहीं हुई थी बल्कि विचारों की एक नवजाति का सपना भी उससे जुड़ा हुआ था। तत्काल ने जब व्यक्ति-व्यक्ति को मतदान का अधिकार दिया, तो वैयक्तिक सत्ता (व्यक्तिगत नहीं) ने अपनी गरिमा का अनुभव किया और पुरातन विधि-विधान, विचार-पद्धति, समाज-संरचना और नैतिक प्रतिमानों के आगे अपने-अपने प्रश्न-चिह्न लगा दिये। उघर इतिहास के क्रम में जो कुछ झूठा, विगलित, कुण्ठित और रुढ़ था, उसे प्रत्नीकार किया गया और भारतीय संविधान ने नये समाज की संरचना की वैचारिक नींव डाली। दिनकरजी के एक लेख (प्राधुनिकता और भारत धर्म) में इस स्थिति और वैचारिक संक्रमण का विषय विवेचन है और उन्होंने यह सही ही कहा है कि मनु, संकराचार्य और तुलसीदास आदि के वर्णव्यवस्था को समाज की आधारभूमि न मानकर नये भारत ने बुद्ध, कबीर और राजा राममोहन राय आदि के जीवन-दर्शन और विचार-धारा से अपने मानस का निर्माण किया है और देश का संविधान इस बदली हुई मन-स्थिति को ही रेखांकित और उद्घोषित करता है। समाज-संरचना के घरातन पर यह बात जितनी सही है, उतनी ही यह साहित्य के सम्बन्ध में भी प्रासंगिक है।

आजादी के निम्न आते जाने के साथ-साथ ही अपनी विचार-सम्पदा का पुनर्मूल्यांकन शुरू हो गया था और उस गंभीर मंचन में वही तुलसी की धार्मिकतावादी साधारण भक्ति, अपने तपाम सामाजिक संकेतों और सम्बन्धों की महान् भावसात्मकता और ईश्वरीय भय के बावजूद अप्रासंगिक होनी दिखाई दे रही थी... और उल्टे कुछ अधिक प्रामाणिक स्वर मूरदास की नितांत सौन्दर्य-वादी भक्ति का था और सबसे अधिक प्रामाणिक स्वर उमराव या आस्थावादी और बिटोरी कबीर का। यह सब एकाएक नहीं हुआ था। पूरे इतिहास के परिश्रेष्ठ में भारतीय साहित्यिक विरासत के पुनर्मूल्यांकन का यह काम निरन्तर चला आ रहा था और एम्प्लिफ़ाई बदलती आ रही थी। भारत का बहुसंस्कृत हिन्दू

रही थी कि शरणागियों के काफिले भाते और जाते दिखाई देने लगे... और उस भयंकर रक्तपात के बीच घातकिक रूप से एक विघटन समा गया, जो कहीं हमें हमारे दिमागों और दिलों में शरणार्थी बनाता चला गया। आजाद होते ही व्यक्ति अपने-आपमें शरणार्थी बनता चला गया... फिर भी नये समाज की रचना का आदर्शासन बना रहता है "

न्याय, आजादी, समता और बहुत्व—ये विदेशी मानसिकता के शब्द सही थे, बल्कि हमारे इतिहास ने इन्हे जन्म दिया था। कबीर ने जिस सामाजिक न्याय और बहुत्व की बात की थी और व्यक्ति को सचबद्ध धर्म से मुक्ति दिलाई थी, वे सब हमारे लिए जीवन-मूल्यों की बातें बन गई थी। भारतेन्दु ने जिस विद्रोह का स्वर मुखरित किया था और भारतीयता की जो माँग की थी, वह भी हमारी जीवनगत अपेक्षाओं की माँग थी। प्रसाद जैसे आनन्दवादी ने भी इतिहास के परिप्रेक्ष्य में अपने कहानी-साहित्य में व्यापक मानवतावादी दृष्टि को ही अपनाया था, और प्रेमचंद ने सामाजिक-राजनीतिक न्याय, आजादी, समता और बहुत्व जैसे विचारों को पूरी तरह जीवनाकांक्षाओं में बदल दिया था।

चूँकि गुलाबी हमारी चिन्तनी का सबसे बड़ा अवरोध था, भूत स्वतंत्रता-प्राप्ति तक न्याय, समता और बहुत्व आदि के प्रश्न स्वाभाविकतया स्थगित हो गये थे। आजादी की प्राप्ति के बाद ही इन रिक्तों का नया क्रँसला होना था।

समाम अवरोधों और वर्जनाओं के बावजूद प्रेमचंद तक समय की यथार्थ आकांक्षाओं की अभिव्यक्ति ही प्रमुख रही। प्रथम विश्वयुद्ध के बाद से जिस भारतीय मध्यवर्ग का मयानक विघटन प्रारम्भ हुआ था, उसकी अनुगूँजें ही नहीं, स्पष्ट स्वर प्रेमचंद की कहानियों में सुनाई पड़ते हैं, पर उनका आदर्शवाद एक रोमैटिक धामोह की तरह हावी भी रहता है, जिसे अपनी बाद की कहानियों में वे ऋद्ध-कर फेंक देते हैं और 'पूँस की रात', 'कफन', 'शतरंज के खिलाड़ी' जैसी कहानियों में उनकी दृष्टि यथार्थ का तीसरा आयाम अन्वेष्टित करती है। यह तीसरा आयाम मनुष्य को उसके परिवेश 'में' अन्वेष्टित करने का था (परिवेश 'सहित' प्रस्तुत करने का नहीं, जो कि उनकी कहानियों में पहले होता रहा है)। इसीलिए प्रेमचंद की ये कहानियाँ, जिनमें मनुष्य अपने परिवेश में अन्वेष्टित हुआ है, गहनतम मानवीय सच की कहानियाँ हैं, जिसका तीसरा आयाम है सामाजिक इतिहास की पीछिका (जो वर्तमान को जन्म देती है)।

कबीर का विद्रोह, सामाजिक न्याय की माँग और बहुत्व का आग्रह, भारतेन्दु की भारतीयता और आजादी का ह्व, प्रसाद की मानवतावादी मूल्यों के पुनर्निर्धारण की आवाज़ और उत्तरवर्ती प्रेमचंद द्वारा यथार्थ का ग्रहण और

समाज अपने प्रत्यक्ष सामूहिक-सामाजिक आचरण में तुलसी की परम्परा को दियाई देना था, परन्तु उसका मानस कबीरपथी होना जा रहा था। प की जड़ना का हमने अधिक प्रामाणिक उदाहरण और साक्ष्य नहीं नहीं सकता कि भारत का बहुमूल्यक समाज उन से परम्पराबद्ध था और म परम्परा-विरुद्ध। यह अन्तविरोध एक बहुत बड़े भूगर्भ को जन्म दे रहा था।

शास्त्रिकता और धार्मिकता का यह अन्तर्मर्मभरपूर हमें अपनी विरासत में बरा दियाई देना है और ये दोनों ही लक्षण भारतीय व्यक्तित्व के अंग रहे हैं। शास्त्रिकता जिस अर्थ आहुति की माँग करती है, वह विकसित अधिकांश भारतीय चेतना को स्वीकार नहीं थी और धार्मिकता जिस बुद्धिमत्त सपन समर्पण की तर जीह देती है, वह बहुत हद तक अस्वीकार्य नहीं थी। शायद इसीलिए हम साहित्य में भी भारतेन्दु के स्वर को धार्मिकता से मुक्त नहीं पाए हैं और हरिऔध को परम्परा से। मैथिलीकरण गुप्त को परम्परा के अधीन स्वीकारते पाये हैं और निराला को अपनी धार्मिकता का अंग मानते पाये हैं।

इतिहास की परम्परा में जब आधुनिक गद्य ने फिर कबीरवादी करवट ली, तो हमें प्रेमचन्द मिले और छायावाद की परिधि को तोड़कर जब निराला ने अपनी बाँहें जीवन की ओर फैला दी, तो एक बार फिर जैसे कबीर का व्यक्तित्व ही साकार लड़ा हो गया। यह आकस्मिक नहीं है कि हम अपनी परम्परा में भारतेन्दु, प्रेमचन्द और निराला के स्वर को अपनी धार्मिकता सेते पाए हैं। इसका यह मतलब नहीं कि साहित्य में धर्म बड़ी प्रतिभाएँ नहीं रहीं, पर इसका सीधा सम्बन्ध इस बात से जुड़ा है कि हमारी चेतना अपने पुरातन में से भी उसी को फिर-फिर रेखांकित करती आई है जो समकालीन संदर्भों में भी जीवित और स्पष्टित दिखाई देता है।

यह सही है कि नदी निरंतर बहती है, उसका प्रवाह अन्तर्वर्त है, परन्तु ऋतु के अनुसार उसके पानी की साधकता है। सम्पूर्ण जल-प्रवाह हमारे काम का नहीं होता। तैयार फसलो के षष्ठ वह फसलो से असम्पूर्ण मात्र सतत् प्रवाह का साथी होता है—परन्तु व्यर्थ। उसकी यही नियति है कि वह सनतना को बनाये रखे और अपने में व्यर्थ चला जाये। यह भी एक महत्त्वपूर्ण क्रम है, पर निरर्थकता की नियति से अभिज्ञात भी।

वैचारिक पुनर्जन्म के साथ ही एकाएक विभाजन का अभिज्ञात बुझ जाता है और तब, जब कि हमारी चेतना एक स्वर्णिम अविष्यवाद से स्पन्दित हो ही

रही थी कि शरणार्थियों के काफिले आते और आते दिखाई देने लगे—“और उस भयंकर रक्तपात के बीच आंतरिक रूप से एक विघटन समा गया, जो कही हमें हमारे दिमागों और दिलों में शरणार्थी बनाता चला गया। आजाद होने ही व्यक्ति अपने-आपमें शरणार्थी बनता चला गया—“फिर भी नये समाज की रचना का आरवाहन बना रहता है”

न्याय, आजादी, समता और बंधुत्व—ये विदेशी मानसिकता के शब्द नहीं थे, बल्कि हमारे इतिहास ने इन्हें जन्म दिया था। कबीर ने जिस सामाजिक न्याय और बंधुत्व की बात की थी और व्यक्ति को संघर्ष भ्रम से मुक्ति दिलाई थी, वे सब हमारे लिए जीवन-मूल्यों की बातें बन गई थी। भारतेन्दु ने जिस विद्रोह का स्वर मुखरित किया था और भारतीयता की जो मांग की थी, वह भी हमारी जीवनगत अपेक्षाओं की बाणी थी। प्रसाद जैसे आनंदवादी ने भी इतिहास के परिप्रेक्ष्य में अपने कहानी-साहित्य में व्यापक मानवतावादी दृष्टि को ही अपनाया था, और प्रेमचंद ने सामाजिक-राजनीतिक न्याय, आजादी, समता और बंधुत्व जैसे विचारों की पूरी तरह जीवनाकांक्षाओं में बदल दिया था।

श्रुति गुलामी हमारी ज़िन्दगी का सबसे बड़ा अवरोध था, यत स्वतंत्रता-प्राप्ति तक न्याय, समता और बंधुत्व आदि के प्रथम स्वाभाविकतया स्मरित हो गये थे। आजादी की प्राप्ति के बाद ही इन रितियों का नया क्रिसला होना था।

समाम अवरोधों और वर्जनाओं के बावजूद प्रेमचंद तक समय की यथार्थ आकांक्षाओं की अभिव्यक्ति ही प्रमुख रही। प्रथम विश्वयुद्ध के बाद से जिस भारतीय मध्यवर्ग का भयानक विघटन प्रारम्भ हुआ था, उसकी अनुपूर्व ही नहीं, स्पष्ट स्वर प्रेमचंद की कहानियों में सुनाई पड़ते हैं, पर उनका आदर्शवाद एक रोमैटिक ध्यामोह की तरह हावी भी रहता है, जिसे अपनी वाद की कहानियों में वे भटक-कर फँक देते हैं और ‘पूख की रात’, ‘कफन’, ‘घातरज के खिलाड़ी’ जैसी कहानियों में उनकी दृष्टि यथार्थ का तीसरा आयाम ध्वेयित करती है। यह तीसरा आयाम मनुष्य को उसके परिवेश में ध्वेयित करने का था (परिवेश ‘सहित’ प्रस्तुत करने का नहीं, जो कि उनकी कहानियों में पहले होता रहा है)। इसीलिए प्रेमचंद की वे कहानियाँ, जिनमें मनुष्य अपने परिवेश में ध्वेयित हुआ है, गहनतम मानवीय संकट की कहानियाँ हैं, जिसका तीसरा आयाम है सामाजिक इतिहास की पीठिका (जो वर्तमान को जन्म देती है)।

कबीर का विद्रोह, सामाजिक न्याय की मांग और बंधुत्व का आग्रह, भारतेन्दु की भारतीयता और आजादी का हक, प्रसाद की मानवतावादी मूल्यों के पुनर्निर्धारण की आकांक्षा और उत्तरवर्ती प्रेमचंद द्वारा यथार्थ का ग्रहण और

मानवीय गरज की व्याख्या—यह था वह कम, जो नयी विचार-मण्डल की विरासत थी।

परन्तु प्रेमचन्द द्वारा अन्तर्निहित इतिहास-रस की वर्यायें परिस्थितियों में से निरन्तर भाषा हुआ अनुभव, जब अपने पूरे बदन और व्यक्तित्व की समझना के साथ स्थापित हो रहा था, तब एकाग्र संघट्ट भाषा।

प्रेमचन्द का वह तीसरा भाषाम, जो निरन्तर ही इतिहास के रस में सम्मिलित था, गहना कुछ लेसकों के लिए सांसारिक भाषा का पायेय बन गया, क्योंकि वे प्रेमचन्द की तरह अपने समय और वर्यायें में 'इन्वाल्ड' नहीं थे।

और यही तो हिन्दी कहानी का और व्यक्तित्व (पसंनन, वैयक्तिक नहीं) स्वर उभरता है, और कहानी में 'रीतिरस' शुरू होता है। एकाएक वे औरतें, जो प्रेमचन्द तक हिन्दगी को बहन करने वाली केन्द्रीय इकाइयाँ थी, प्रेम-विदग्ध प्रेमसियों में बदलने लगती हैं, पुरुष श्रीकांत की तरह नपुंसक होने लगते हैं और बिना जड़ों के। लेसक की अपनी समित्त बासनाओं और कुष्ठाओं से ग्रस्त, उप-जीवी पात्र अवतरित होने लगते हैं। इतिहास-रस से उद्भूत, अपने परिवेश में साँस लेता सामाजिक जड़ों वाला अनुप्य वही रका रह जाता है और दीदी तथा भाभी या बहनजी के रिश्तेवाले व्यक्तियों में कामुकता कसमसाने लगती है। भाभीवाद और दीदीवाद का वह युग बीते अभी बहुत दिन नहीं हुए।

पूरा परिदृश्य सहसा बदलने लगता है, भाषा 'पसंनन लैवेन' बन जाती है और कहानियाँ 'पसंनन बायरी' की स्वप्न-प्रेमसियों के इदेगिदं घूमने लगती हैं। शामद हिन्दी कहानी के इतिहास में प्रेमी-प्रेमिकाओं के साँसुओं के इतने महा-नद, माहों के इतने, महामेष और सिसकियों के इतने महास्वर कभी नहीं गूँजे, क्योंकि तमाम भाभियाँ और तमाम दीदियाँ (अपने जीवन-पुरुषों को बिसराकर) सिर्फ अपने प्रेमियों के लिए जी रही थीं, यहाँ तक कि एक-एक प्रेम-सने वाक्य के लिए धलंग-धलंग 'लोकेत्स' चुने गये। ओसों के किनारे पहली मुलाकात के लिए तय हुए, तो प्रेम-निवेदन के लिए एकांत घाटियाँ चुनी गयीं—दूबते हुए सूरज की पृष्ठभूमि 'समर्पण के क्षणों' को दी गयी और 'व्यथा के क्षणों' को दोष हिन्दगी सोप दी गयी। कुछ क्रान्तिकारी (पात्र) सहसा भाये—अपनी झूठी महा-दत्त की महिमा से मण्डित, और अपने लिए नारियों की माँग करने लगे—'मध्यमों की नारी उनके मानसिक-बौद्धिक अत्याचार और दैहिक नपुंसकता की शिकार होकर दुःख के क्षणों को 'भोगने की नियति' से आवद्ध हो गयीं—पर यह कभी

पता नहीं चला कि कथा-साहित्य के वे आतिकारी पात्र कब और कहाँ आँति करने में सलग्न रहे थे। उनकी सामाजिक जड़ें कहाँ थीं और उनकी आँतिकारी पाटियाँ कहाँ क्रियाशील थीं और उनमें स्वयं उन पात्रों की भूमिकाएँ क्या थीं? भारतीय आँतिकारी आन्दोलन के महान् इतिहास और व्यक्तित्वों की रोमँटिक परछाइयाँ ही साहित्य में आयीं, जो अपनी कुण्ठित और दमन वासनाओं की तृप्ति खोज रही थी। कोई दर्बंग, हाइ-मांस का आँतिकारी साहित्य में नहीं घुस पाया। जीवन को भेलनेवाले केन्द्रीय पात्रों की जगह लिबलिबे, संदर्भों से गटे, कुण्ठा-ग्रस्त उपजीवी पात्र सामने आ गये, जो खिन्दगी को बहून करनेवासे व्यक्तियों को अपदस्थ कर स्वयं उनकी जीवन-भूँजी के साथ भोग और मानसिक विलास में रत हो गये—और अपरिग्रह, वेदना और दुःखवादी दर्शन का डोंग रचने लगे।

ऐसा मही है कि हिन्दी बहानों के इस 'रीतिवास' में कुछ पृथक् स्वर नहीं थे—'घटक' का निम्न-मध्यवर्ग और मगबली बाबू की कुछ कहानियों में उभरा परिवेश ('मुगलों ने सत्तनत बल्लू दी', 'दो बकि' आदि) और यशपाल के 'विचारों के आग्रही' प्रवृत्तिमूलक पात्र इसी समय सामने आये—और पता नहीं कहाँ से भटकनी, संघर्ष करती मात्र एक 'बुधा' सामने आयी, जो बाद में न जाने कहाँ लो गयी।

इतिहास-कम की 'यथार्थ परिस्थितियों से निकलकर जो मनुष्य आते-आते रुक गया था, वह भारतीय विचार-सम्पदा और जीवन-अरम्भरा का केन्द्रीय व्यक्ति था—पर कथा-साहित्य में उस पर पर्दा पड़ गया।

ऐसा नहीं था कि समय रुक गया था, समय की महत्वपूर्ण भूमिका में वह व्यक्ति अनिगरीला से गुजर रहा था—निम्न-मध्यवर्ग और मध्यवर्ग '४२ की आँति में अपनी महत्वपूर्ण भूमिका बढ़ा कर रहा था। किसान और जमींदार के सम्बन्ध दिमागों में तप हो रहे थे। मजदूर और मालिक के रिस्ते नये संतुलन की भाँग कर रहे थे। टूटना परिवार अपने आकात्मक स्रोतों को खोज रहा था और मरायुद्ध की विकराल छाया के अन्तर्गत भीषण ध्वनाद, धनिरक्षय और विपन्नता भरी हुई थी—साथ ही प्रसर होने स्वाधीनता-संघाम का प्रचण्ड रोष, शक्ति और क्रियाशीलता भी नजर आ रही थी—

पर हिन्दी कथा-साहित्य का रीतिवासीन पात्र अपनी व्यक्तिगत क्रूरता से समस्त सामाजिक संदर्भों को नकारकर, अपने मनोतोक में प्रेयसियों के सग टहल-टहलकर वेदना और दुःख पर भाषण दे रहा था—अपनी कुण्ठाओं को सही

सावित्रा कर धारने व्यक्तिगत के चारों घोर प्रभाव-मण्डल निर्मित कर रहा था और धरती व्यक्तिगत विमर्शियों के लिए गृहम् चरित्रशास्त्र बड़ रहा था ।

घोर इन 'नीतिज्ञान' भाग निर्मित मानविकता को समीकार न कर जाने जाने सेगरी में एक वैचारिक-राजनीतिर घमियान शुरू किया । भूक्ति यह गत-भीतिप्रसूत घमियान था, अतः राजनीति की तरह ही इसमें सामूहिकतावाद का उदय हुआ***शुरू-शुरू में इन विचार-धाराओं में निश्चय ही जीवनारक मूल्यों की घोषणा बचाया, और मनेवना के स्तर पर विकसित होने मानव की आशाओं की रक्षातिर किया । वैज्ञानिक दृष्टि में इनने मानवतावाद का पुनर्जागरण किया और मनुष्यता की घमणी वाता के मूल हिन्दु निर्धारित किये । ऋषियों, वज्रनामों, प्रसन्न साम्यताओं और जड़ आचारमन्त्रों पर इन प्रगतिशील विचारधारा ने प्रहार किये और मनुष्य की उमरी गति-परिस्थिति का परिवर्ष दिया ।

भूक्ति यह वैचारिक धाराओं-राजनीतिप्रसून था, अतः साहित्य के मूल्यों और प्रतिमानों का निर्धारण भी राजनीतिक व्यक्तियों द्वारा होने लगा और तब वह 'बेमोत' उपस्थित हुआ, जिसका साक्षी हमारे साहित्य का इतिहास है । अधिकांश कथा-साहित्य में व्यक्ति तो भारतीय थे, स्थितियाँ भी अपनी थीं, पर उनके स्वर पराये थे, और उनका भविष्य पराया था, जो हमारे इतिहासममृत निष्कर्षों का प्रामाणिक प्रतिफलन नहीं था । ऐसे में कुछ लेखकों (बहुत हद तक यशपाल, नागार्जुन, भमृतराय, चन्द्रकिरण सोनरिक्ता, भमृनलाल नागर, रोषेय रायच आदि) ने सही दृष्टिकोण को अस्तिमार करते हुए, राजनीति को समीकार करने हुए भी, उसकी प्रवृत्तिमूलकता और अस्वाचार का विरोध रचनात्मक स्तर पर किया । उन्होंने साल सुवर्णों का उद्घोष करने वाले प्रसक्त पात्रों और साल परचम फहरानेवाले राजनीतिक निरंकुशों की अस्वीकार किया और साहित्य पर छाये राजनीतिज्ञों के प्रभाव को नकारा, पर तब तक राजनीति का स्वदसा पूरे देश पर छा चुका था***आजादी मिलते ही राजनीतिक नेता और कार्यकर्ता पूरे सामाजिक परिवेश में सबसे आदृत व्यक्ति बन गये थे, अतः कथा-साहित्य में समूहवादी-प्रचारवादी प्रवृत्तियाँ मजबूत बन गयी थी और हमारे साहित्य में इतिहास की प्रक्रिया से उद्भूत होनेवाला, सर्वांगसम्पन्न व्यक्ति, कंधों तक आकार पाकर रह गया, उसका भारतीय सिर कंधों पर नहीं रखा जा सका । इसीलिए वह व्यक्ति रोबोट की तरह काम करने लगा, जिसका बटन राजनीतिक दिशादृष्टि देनेवाले कतिपय मस्तिष्कों के हाथ में था, जो पार्टी-प्रोग्राम तय करने के साथ-साथ

साहित्य में उठाई जानेवाली समस्याओं और अभिव्यक्त विषये जाने वाले पात्रों और क्षेत्रों का प्रोक्षाम भी तय करते थे ।

इसी समय राष्ट्रीय दिनिज पर छेंधेरे की रेखाएँ खिचने लगनी हैं । सविधान ने जिस समाज-रचना का सपना सामने रखा था, वह मिटना दिताई देना है, क्योंकि वे नेता, जो देश का बविष्य निर्माण करने के लिए उगमियन थे, भ्रष्ट हो गये थे ।

मेला उठने के तत्काल बाद ही जैसे भ्रष्टियाँ, मुनियियाँ, बन्निदाँ, तोरण और धलनाएँ बिपर और फँस-छिनरा जानी हैं, बैसे ही आजादी का यह मेला उठने केर नहीं लगी और चारो तरफ बिलगब, भयबस्था और छिनगब मज्जर घाने लगा । धर्मगुदघो की तरह बडे नेता अपने पीगमहलों में जा धुमें और आबारा छोको की तरह स्थानीय और क्षेत्रीय मेलाघो में ध्वस घुम् किया । यह एक बन्ति बर देने वाला तथ्य है कि आजादी से पहले के मत्वाएही मेला एका-एक भ्रष्टाचार, मनाचार और म-याचार के पसघर और भागी बैसे बन गये ।

महजमो और दग्नरो के हत्तर पर वास्तविक रूप से गुलाम पीडी का सामना करना पडा । वह पीडी देश के सभी बापबाजी दग्नरो पर छाई हुई थी, जो सबमुच अपने पूरे अस्तित्व से गुलाम बन चुकी थी । धमेद-गरम्त हुक्कामो की यह गुलाम पीडी आज भी बर्ताधता बनी हुई है और उसका सहज पल देश को भोगना पड रहा है ।

राजनीतिक क्षेत्र में ब्याज भ्रष्टाचार, स्वार्थपरता, भाई-भतीजावाद, जानिवाद, प्रानवाद जैसे कोडे राष्ट्र के शरीर में एकाएक फूट पडे और चारो ओर मवाद, मड़ने मौम और गदे खून की महक भर गयो ।

यह मांहमग की स्थिति थी । एक ओर साहित्यिक स्तर पर क्या साहित्य का रीनिकान और मामूद्रिकतावाद भड़ा खड़ा था, जहाँ व्यक्तिगत कुण्टाएँ जीवन-मयार्थ को नकार रही थी, या ममूद्रिकत प्रचारवाद ब्यक्ति की सत्ता को इबोच रहा था... दूसरी ओर राजनीतिक स्तर पर सड़ांध, बीममस्य, गुटबाजी और अवेरगदी थी और प्रसासनिक स्तर पर वास्तविक गुलाम पीडी हाजी थी...

इस सबका मूल्य चुकाना पडे रहा था मध्य और निम्न-मध्यवर्ग को, जो सुद अपनी समस्त मान्यताओ के सदर्म में बही टूटा, बही अपबना, बही बिलरा और कही उजड़ा हुआ था... जो जीवन को बहल करने के लिए समर्पित था,

समस्त क्रूरताओं को सहन करने के लिए मजबूर था, क्योंकि स्वयं उसी के नेना भ्रष्ट हो गये थे ।

विभाजन, मोहभग, यांत्रिकता, विसंगतियाँ, परिवारों का विघटन, राजनीतिक भ्रष्टाचार और व्यापक असतोष के बीच जो मनुष्य साँस ले रहा था, जिसका समकालीन साहित्य जवाबदेही से कतरा रहा था—या जिसके आंतरिक और बाह्य संकट को अभिव्यक्ति नहीं दे पा रहा था, वह मनुष्य इतिहास के क्रम में अपने पूरे परिवेश को लिये-दिये एक अवद्वंद्व राह पर सभ्रमित और चकित खड़ा था ।

इसी समय नयी कविता का घान्दोलन भाता है, उसकी चेतना के अवद्वंद्व स्रोतों को खोलने के लिए और सगमग उसी के आस-पास नयी कहानी एक गतिमान प्रक्रिया को जन्म देती है और जीवन को झेलनेवाले केन्द्रीय पात्रों की घोर अभिमुख होती है । इतिहास-क्रम की यथार्थ परिस्थितियों 'से' निकलकर घाया हुआ मनुष्य फिर कहानी का केन्द्र बनता है और उपजीवी रीतिकालीन पात्रों का दौरा स्रम होता है । भारतीयता की तलाश गुरु होती है और इसीलिए अपने अनुभूत प्रामाणिक यथार्थ की घोर दृष्टि जाती है :

'मलवे का मालिक', 'गुलकी बन्नी', 'द्विन्दुषी और जोंक', 'भाग्यरेला', 'बदबू', 'कर्मनाशा ही हार', 'तीसरी कसम', 'सात बच्चों की माँ', 'जहाँ लक्ष्मी कैद है', 'भैंस का कट्या', 'चौदह कोसी पंचायत', 'मुनुमुं में', 'बकूल की छाँह', 'दिवरी', 'नालमुन्दरी', 'समय', 'रेवा' आदि तमाम प्रामाणिक और अनुभूत यथार्थ की रचनाएँ उस अनिरोध की तोड़ती हैं, जो कथा-साहित्य में व्याप्त हो गया था । हरिश्चक्र परसार्द, शरद जोशी, कैलाशचन्द्र वर्मा आदि व्यंग्य के कोण से अपने समय की विसंगतियों की वाणी देते हैं—

बयानक, शरम बिन्दु, चरित्र-चित्रण, यातावरणीयता आदि जीवमूर्तता की बानें पीछे पड़ जाती हैं और नयी कहानी परिभाषा का एक नया मंचट पैदा कर देती है । मेसक अष्टा, इष्टा और अभिव्यक्तता होने के शोल उगारकर फेंक देना है, क्योंकि वह सीधे-सीधे मानवीय मंचट का सामना करता है और अपनी हर कहानी में यथार्थ की खोजता और अभिव्यक्त करता चमता है । वह किसी भी प्रकार के आरोपण को अस्वीकार करता है और आधुनिकता के संक्रमण को चरन करते भारतीय व्यक्ति को उसकी निगूँग भारतीय परिस्थितियों और समय में सम्मेलित करता है । वह आरोपित, भूटी और खोजनी मर्यादा तथा

नैतिकता को ग्रंथ करता है और व्यक्ति की नैतिकता को प्रथम देता है, जो काले और सफेद की धार्मिक मान्यताओं को अस्वीकार कर मनुष्य के उन नये मूल्यों को प्रथम देता है, जो उसके अस्तित्व की अनिवार्य शर्त बन गये हैं। वह धार्मिक मान्यतावाद से पृथक् न्याय और समता पर आधारित व्यापक मानवीय मूल्यों को अंगीकार करता है—

और नया कहानीकार यह सब धर्म, दर्शन, तंत्र या मतवाद के मातहत नहीं, परिवेश में आकट डूबे मनुष्य की आकांक्षाओं और अपेक्षाओं के मातहत ही स्वीकार करता है। नई कहानी इसीलिए मानव-मानव के नये उभरते और बाकल लेते या टूटते सम्बन्धों को सबसे पहले रेखांकित करती है, क्योंकि वह अपने 'मैं' से निकलकर 'वह' या 'उसकी' प्रामाणिक अभिव्यक्ति करती है, और अपने 'मैं' से निकलकर जैसे ही वह दूसरे से सम्बद्ध होती है, संपर्क प्रतिबद्ध हो जाता है। नये कहानीकार की प्रतिबद्धता का अर्थ इसीलिए जीवन से प्रतिबद्धता का है, मत-मतान्तरों, फैसलों या वादों से आकांत होने का नहीं।

प्रामाणिकता और कथ्य का कामांकित (डेटेड) होना, दो विशेष बातें हैं, जो नयी कहानी के सदस्य में उठती हैं। प्रामाणिकता, अर्थात् झूठ और असतत को कहानी के शिल्प और कथ्य के स्तर पर बराबर तराशते जाना, यानी सहजता की खोज। यह सहजता इकहरेपन का पर्याय नहीं है, बल्कि सख्त सख्त यथार्थ को उसके सभी आयामों में से खोजकर बिना किसी तनाव या अतिरिक्त रोमैटिक लगाव के अभिव्यक्त कर सकता है। प्रामाणिकता एक ओर अनुभव की सच्चाई की शर्त है तो दूसरी ओर सच्चाई की प्रीति से खेलकर अर्थों तक पहुँचाने की पहचान भी है।

इसीलिए नयी कहानी मात्र जीवन-खण्डों या घनीभूत क्षणों का सम्प्रेषण न होकर, उनमें निहित अर्थों या मूल्यों की कहानी है, जो अनेक स्तरों पर घटित होती है; अभिधात्मक रूप में वह स्थिति-विशेष, जीवन-खण्ड या घनीभूत क्षण की सच्ची प्रस्तुति है, तो व्यञ्जनात्मक रूप में बड़ी मानवीय सम्बन्धों, घटना या क्षण को मये अर्थों तक ले जाती है। ये अर्थ उस यथार्थ से ही फूटते हैं, जिसे लेखक कहानी के लिए चुनता है। अतः धारा कथ्य के चुनाव का दृष्टिकोण महत्वपूर्ण है, और इसीलिए अर्थगर्मा स्थितियों की महत्ता सहज ही बढ़ गयी है, और नई कहानी परिवेश से उद्भूत प्रामाणिक अनुभव की गंभीर संवेदनशील प्रतीति है, घटनाक्रम का वाचास चलचित्र नहीं।

अपने समय का उत्लघन नयी कहानी में गहरी है, इसीलिए वह कामांकित (डेटेड) है। अपने समय की केन्द्रीय स्थितियों की अभिव्यक्ति और बदलते

रिदुष्यों के माथे निरंतर बढ़ने जाने की प्रतीति में ही 'नये होने रहने' की बात जुड़ी है—यानी इगला कोई स्थिर रूप या प्रतिमान नहीं है; इसीलिए यह प्रतीति अपरिभाषित रहने की नियति में घाबड़ है। किसी एक लेखक की प्रतीति बनना भी स्वयं उतावे लिए प्रतिमान नहीं है, वह एक और नई सुरमा की प्रतीति बनती जानी है। यह प्रतीति ही नयी कहानी की वास्तविक रचना-प्रक्रिया है। इसीलिए नये यथार्थ की खोजनेवाली कहानी नयी है, बीते हुए की नये दृष्टि से खोज करने वाली कहानी नयी नहीं है। यह शिल्प-प्रयोगों का प्रयोग नहीं, बल्कि प्रयोगों का प्रयोग है।

और कथ्य नहीं है, जितनी अधिक या कम (यानी आनुपातिक) महत्ता इसके लिए है—यह सबसे कामोद्देश्य रूप में जुड़ा हुआ है। कथ्य की यह प्रतीति प्रभावित या सबके अनुभवों (या विचारों) से आनुपातिक समरूपी सम्बन्ध-रचना ही नयी कहानी की तादात्म्य की स्थिति है। भावुकता या मनोरंजकता या मनोवैज्ञानिक सरायाभास अब सम्प्रेषणीयता के सेतु नहीं हैं। भाषा का चमत्कार, शब्दों की छटा, या शैली की विदिष्टता अब कहानी के शृंगार नहीं हैं—शैली अब एक आरोपित रूपवादी मान्यता नहीं रह गयी है। अब हर कहानी का कथ्य ही अपनी शैली निर्धारित करता है। पत्र शैली, टायरी शैली, स्मरण शैली जैसी नावटी और झूठे रूपवाद से मुक्ति प्राप्त कर यथार्थ की सामने-सामने देखने की चुनौती बेहद महत्वपूर्ण हो गई है।

और बदले हुए यथार्थ के स्तर पर यदि हम देखें तो नयी यानी समकालीन कहानी में एक और वे पात्र हैं जो अपने प्रगाढ़ भारतीय संस्कार लिये जीवन के दुष्पट से विलीन हो रहे हैं—यानी पिता, बुजुर्ग और उम्र के साथ मिटते हुए लोग—'भाद्रा' की माँ, 'गुलरा के बाबा' के बाबा, 'भीष्म की दावत' की माताजी, 'बिरादरी बाहर' के बाप, 'बापसी' के पिता या 'पिता' के पिता और 'रक्तपात' की माँ।

आधुनिक नारी अब अपनी पूरी गरिमा, देह-सम्पदा और वास्तविक सम्मान के साथ आयी है। 'यही सच है', 'मित्रो मरजादों', 'नाल परादा', 'जिन्दगी और गुलाब के फूल' आदि बहुत-सी कहानियों की नारियाँ नितांत सामाजिक संदर्भों और जीवन-प्रसंगों से जुड़ी हुई हैं, जो पुरुष के 'माध्यम' से जीवन-मूल्यों या उसके अर्थों की खोज में तृप्त नहीं हैं, वे अपने पूरे व्यक्तित्व के साथ सहयोगी जीवन-पद्धति की भागीदार हैं, या स्वयं जिम्मेदार। संक्षेप

भव पाप-बोध देने वाली क्रिया नहीं, एक वास्तविक और अनिवार्य आवश्यकता के रूप में स्वीकृत और समादृत है। यह लेखक की कुण्ठा का चटसारा नहीं, पात्रों की भौतिक और दैहिक अनिवार्य आवश्यकताओं की सहज माँग है। औरतें भव औरतें हैं, वे भूटी सती या वेश्याएँ नहीं हैं, इसीलिए नयी कहानी खलनायिकाओं से शून्य है, जिनकी पहले हर कदम पर ऊँचरत पढ़ती थी। भव सम्बन्धों के ध्रुव दो हैं—स्त्री और पुरुष—जो सारी सगतियों और विसमनियों के साथ अपनी प्राकृतिक अपेक्षाओं से सीधे-सीधे सम्बद्ध हैं। सशयप्रस्त सम्बन्धों के विज-विजाले दलदल भव नहीं है। नारी को देह भव उसके अपने निर्णय की वस्तु है। धोलाघड़ी, बलात्कार या दौदीवादी-भाभीवादी विवृत परम्परा का मानसिक प्रत्याचार झर्र लेखकीय सहानुभूति का विषय नहीं रह गया है।

अकेलापन जहाँ पोंड के रूप में छाया है या एक नयी रोमैटिक भगिमा में, वह साहित्यिक कृतित्व का भग गही है। वह नकली और भूठा है। पर अपनी वास्तविक स्थितियों, यथार्थ परिस्थितियों, वर्जनाओं, विषटनवादी अथर्द्ध और अष्टाचारजनित आतावरण में क्या कभी-कभी मनुष्य अकेला नहीं हुआ है? हमारे सामान्य जन का अकेलापन फालतू (सप्लंस) होने की नियति से उद्भूत है। 'निसफिट' या फालतू (सप्लंस) होने जाने की यह समस्या भीजवानो या भव-काशप्राप्त शोणो के सामने है, वे जो जिन्दगी को दसो जँगलियों से पकड़ पाने का जायज प्रयत्न नहीं पा रहे हैं, या जिनकी दसो जँगलियाँ अशक्त हो गयी हैं, समकालीन समाज में अकेले रह जाने हैं। पर यह सचास, मृत्युभय या किसी सर्वशक्तिमान के अभिशाप का फल नहीं, समसामयिक विषटनवादी परिस्थितियों की देन है, जिनमें ऊबना या धबराता हुआ मनुष्य मोजूद है। याग्निकता और परिवारो के विषटन से सनाया हुआ मनुष्य, सम्बन्धों की प्रत्यक्ष निरर्थकता के बावजूद मृत्युवादी या भाग्यवादी नहीं हुआ है—बह घृणा, आक्रोश और नकार के 'निगेटिव' अस्त्रों से एक बहुत 'पोजिटिव' भगिमा अस्तित्वार कर रहा है।

समकालीन कहानी का मुख्य पात्र निम्न-मध्यवर्गीय मनुष्य ही है, जो अपने परिवार से सम्भूत और सामाजिक जड़ों द्वारा अपने अस्तित्व की खुराक पा रहा है। वह प्रवृत्तिमूलक या अहंमूलक व्यक्ति नहीं—जीवन के घात-प्रतिघातों को सहना, हारना-हारना, धुटना और मनुष्यता को सहनता-नकारता, अपनी निर्णय-शक्ति को बचाता-नुष्टता, इसी दुनिया और इसी जीवन के अस्तित्व में

विश्राम करता, मुस-दु ख उठाता, जाने-भनवाने नये भित्तियों को उद्घाटित करता घोर नये सम्बन्धों-संतुलनों को जन्म देता जिन्दगी को बहल कर रहा है।

घोर धाज का लेखक जीवन की इसी समयता को यथासम्भव हपावित करने के प्रयास में मग्न है—वह स्वयं सहभागी है इस सारे वाद-मय का। इसीलिए वह किसी बात का दावा नहीं करता, वह सिर्फ चिन्तन की स्वतन्त्रता लेकर अपने परिवेश 'से' घाये हुए अनुप्य घोर उसके मानवीय संकट तथा यथार्थ को यथामन्त्रव प्रायोगिकता से प्ररतुन करने और निरंतर नयी होती स्थितियों को ध्यामगान करने का विनम्र प्रयास करता है। इसीलिए उसके सामने प्रलभ्यनी उपलब्धियों का नहीं, उपलब्ध चुनौतियों से सामना करने का है।

ये कुछ बानें रचनाधर्मी संलग्न लेखकों के संदर्भ में ही उड़ाई गयी हैं—तामों की पृष्ठ-मंरवा में मुद्रित व्यावसायिक लेखन के प्रसंग में नहीं, क्योंकि जिम्मेदार लेखन और जानू लेखन का अन्तराव हिने बगैर किसी भी बाग का कोई धर्य नहीं रह जाता।

• • •

शाश्वत मूल्यों का आग्रह और नयी कहानी

तो जिस समय नयी कहानी अपना स्वरूप अस्तित्व पर कर ले लगी, उस समय हिन्दी गद्य में 'शाश्वत मूल्यों' का बोलबास था। नयी कविता 'क्षणवाद', 'लघुमानववाद' आदि में उत्तर्जित हुई थी और कथा-साहित्य पाप-पुण्य, सुख-दुःख, सौतेली माँ, सौत, चुल्हा, सराबो, चरित्रहीन आदि मान्यताओं के इर्द-गिर्द घूमकर लगा रहा था। कहानी 'उद्बोधन' का माध्यम थी। हर कहानी किसी एक और एकहरे निष्कर्ष पर टूटती थी और 'संदेश' देने की कला में महारत हासिल कर रही थी। ये 'संदेश' और कुछ नहीं, लेखकों की नितांत अपनी मान्यताओं का ही दूसरा स्वरूप थे और कहानी में 'विचारों' के नाम पर अंधे या बुरे, काले या सफेद, सच्चाई और चरित्रहीन पात्रों के खाने बने हुए थे।

इतना ही नहीं—जो कुछ बदल गया या बदल रहा था, उसके प्रति हमारे तत्कालीन शीर्षस्थ लेखकों की अगिमा में एक तरह का कड़वा स्वाद था। उनके लिए जीवन का प्रत्येक मया पहलू जिज्ञासा का विषय न होकर हिकारत का कारण बन गया था। जिनगी में आया हुआ परिवर्तन उन्हें सब नहीं रहा था और वे उसकी ओर प्रत्यक्ष मुद्रा में नहीं बल्कि गकार की मुद्रा में खड़े थे ॥

स्टेशन पर खड़ी अपने जाते हुए पति को बिदा देती हुई आधुनिका हमारे पुराने लेखकों के लिए 'एक झूठा पात्र' बनी हुई थी, क्योंकि वे यह स्वीकार नहीं कर पा रहे थे कि लिपस्टिक लगाए और मेकअप किये हुए औरत को भी एक बहुत सच्ची भावार्थक दुनिया है या वह भी अपने पति के प्रति समर्पित हो सकती है या कि वह भी अपनी तकलीफ में उतनी ही निस्संग हो सकती है, जितनी कि वह औरत जो दरवाजों की छोट छे, सर पर छाँवस डाले और भाँपे पर बिन्दी लगाये, अपने परदेस जाते पति को रो-रोकर बिदाई दे रही होती। 'शाश्वत मूल्यों' के प्रति समर्पित कहानी अपनी सचेतना उन्हीं लोगों तक सीमित बनाये हुए थी, जो कि रुढ़ हो चुके थे। उस कहानी के लिए वह औरत क्यादा सच्ची थी जो घर की चहारदीवारी में बंद थी, उसका सुख-दुःख, ऐकान्तिकता और अवरुद्ध जीवन उस कहानी के लिए क्यादा 'पवित्र' था। अज्ञेय की 'रोड़' कहानी के

प्रभाव किसी भी अन्य कहानी में वह वैयक्तिक कोण नहीं मिलता जो उम रोड-रोड की त्रिन्दगी की नीरगता और नीरवता को मुग़र करता है। उम समय की अधिकांश कहानियों में नारी एक व्यक्ति की तरह नहीं बल्कि कुछ-कुछ 'हिन्दू-जनना' के अंश में सम्प्रेषित हुई है।

पात्रों के 'हिन्दूपन' ने हमारी पुरानी कहानी को जितना मुग़राह किया है, चायद उनका किसी और चीज़ ने नहीं। अधिकांश कथा-साहित्य अन्तर्गत रूप से हिन्दू संस्कारों का कथा-साहित्य है—गनीमत यही थी कि इसमें साम्प्रदायिकता नहीं थी। गांधीजी के व्यक्तित्व के प्रभाव के अन्तर्गत 'हिन्दू' कट्टर नहीं होने पाया था। कट्टर हिन्दुओं का अर्थ यदि हमारा भी तो ऐतिहासिक पात्रों के रूप में। लेकिन फिर भी उस समय की कहानी में हिन्दू संस्कार प्रमुख हैं और कहानी की परिणति में उसकी स्पष्ट अनुगमन सुनाई देने लगती है। इस हिन्दूपन ने आदमी को आदमी नहीं रहने दिया—बह (सब-कुछ निछावर करने वाला) माई, (पत्नी को सम्पत्ति समझनेवाला) पति, (ईश्वरभक्त) माँ, (ज्ञान पर खेल जानेवाला) दोस्त, (हर समय नौकर की तरह काम करनेवाला) पड़ोसी, (जगह-जगह रहने वाला) साधु, (सिर्फ़ माँ भर-भरकर जीनेवाला स्थायी) प्रेमी, (वेश्या के लिए ज्ञान देनेवाला सद्गति को प्राप्त) गुण्डा, (आत्मा को सुरक्षित रखकर तन बेचने वाली) वेश्या आदि समाप्त 'सांस्कृतिक भूमिकाओं' को समर्पित इकट्ठे पात्रों में बदल दिया। ये हाड़-मांस के पात्र नहीं, बल्कि हिन्दू प्रवृत्तियों के पात्र थे। चूंकि कहानी में यथार्थ और वास्तविकता का आभास देने के लिए कुछ मांसलता या अराव की जरूरत होती है, इसलिए ये पात्र अपने मूलभूत हिन्दूपन को कभी-कभी उजागर नहीं करते, पर नारीकी से यदि देखा जाए तो तत्कालीन अधिकांश कहानियाँ इस रोग से ग्रस्त हैं। हिन्दू होना अपने में सज्जा की बात न भी हो, पर जो आदमी से पहले हिन्दू है, निश्चय ही वह चिन्ता का कारण बनस्य है। इसीलिए हर कहानी सदा और असद के बोझ से दबी हुई है और यही वह बिन्दु है जहाँ से लेखकीय दृष्टिकोण के दूषित होने का खतरा पैदा होता है। जहाँ से लेखक अपनी नज़र खोकर रुढ़ संस्कारों की नज़र से सब-कुछ देखने लगता है। वह गलत निष्कर्षों तक कहानी को पहुँचाने लगता है और रुढ़ तथा विगलित मान्य-ताओं को अपनी सहमति देने लगता है।

उस दौर की अधिकांश कहानियों की धारें हिन्दू पलियाँ हैं, हिन्दू बहनें हैं, हिन्दू नवें हैं, हिन्दू साँसें हैं—मुसलमान वेश्याएँ हैं और ईसाई कुलटाएँ हैं। आदमी—हिन्दू पति हैं, हिन्दू माई हैं, हिन्दू समुद्र हैं, मुसलमान गुण्डे हैं और अष्ट ईसाई हैं। यह हिन्दूपन इस हद तक हावी हुआ कि बनाने ही हमारे

लेखक भी 'हिन्दू' बने रहे... उन्होंने मुसलमान पात्रों को नहीं छुपा। धगर बहुत उरुरत पड़ी तो एकाध मुसलमान बेस्वामी को उन्होंने पकड़ा या पतित किरम के ईसाइयों को उठा लिया।

इय्या नगोजा यह हुआ कि भागे चलकर जब बग-बेनना का उदय हुआ धीर आदमी को बहुत-कुछ उसके परिवेश में पहचानने की कोशिश की गई, तब भी कृपानन्दर जैसे लेखक किसी 'हिन्दू लड़की' को 'मुसलमान प्रेमी' के माथ भगा देने में सफल नहीं हुए, या जब स्वाजा अहमद अन्वास को उन्मुक्त प्रेम प्रदर्शित करने के लिए पात्रों को उरुरत पड़ी तो उन्होंने ईसाई गीटर और सोनिया कुलाबाबावा का दामन पामा। आदमी के मानरिक विषय या अस्वस्थ प्रवृत्तियों के उद्घाटन के लिए कृपानन्दर के पाम मुरेन्द्र, महेंद्र और अवधंस रहे तो अन्वास के पास अनवर, सज्जाद और दिलावर। इन गसत धीर धोधी मान्यनाओं से सिर्फ़ मटो ने समझौता नहीं किया। उसके लिए आदमी आदमी था। किसी को लेकर मजाक कर खपने का हक राजेन्द्रसिंह बेदी या बलवंतसिंह के पास तक सीमित रहा। हिन्दुओं को बुरा कह खपने का अधिकार कृपानन्दर को हासिल हुआ और मुसलमानों को खोल खपने का हक अन्वास, इस्मत और रहिया सज्जाद उहीर तक महदूद रहा। अगर कृपानन्दर ने हिम्मत करके एक गाली किसी मुसलमान को दी तो घुमा-फिराकर एक गाली हिन्दू को भी देनी पड़ी। अन्वास ने धगर एक लाइन में हिन्दूतभाइयों को लगाड़ा तो दूसरी लाइन में ही उन्हें मुस्लिमलीगियों को बुरा-मला कहना पड़ा।

धीर हुआ यह कि आदमी की सच्चाइयाँ और उसकी दुनिया इस 'तार पर चलने वाले खेल' में अछूनी ही पड़ी रही। कहानी 'संतुलन' की इस मजबूरी में मरती गई और खोलने मारों में लब्दील होती गई।

उर्दू कहानी ने भावसंवादी विचारों के मातहत बहुत-कुछ आदमी को बचा भी लिया, पर हिन्दी कहानी 'शास्वत मूल्यों' के नाम पर अपनी चौहद्दियों और पुक़्त करती गई।

शास्वत मूल्यों की यह बाग कलात्मकता के सदर्म में यदि उठी होती तो शायद कला-मूल्यों की कुछ रखा होती, पर वास्तविकता यह है कि कलात्मक सचे-सना से बिहीन लेखकों के लिए 'शास्वत मूल्यों' का अर्थ ही 'हिन्दू पद्धति और प्रवृत्तियों' का रहा और जो कलात्मक सचेनना से सम्पन्न थे, उन्होंने 'शास्वत मूल्यों' के इस नारे को जीवनपरक सचेनना के विरोध में स्थापित करने की कोशिश की। एकाएक कुछ दुखवादी पैदा हो गए और वे दुखियों को माँजने लगे या दुख उन्हें माँजने लगा। इस दुख में एक पूरी पीढ़ी की आदक लड़कियाँ

मैंज गई । दु.स स्वयं एक स्वीकृत वस्तु बन गया और इसने 'प्रेम' जैसे शाश्वत मूल्य को झूठी आध्यात्मिकता की धोर उन्मुक्त किया । यानी 'प्रेम' धरती की चीज न रहकर हवाई बन गया और इस लूने प्रेम को ही सारक मूल्य ठहराया गया । प्रेमियों की एक अलग दुनिया बस गई—और वास्तविकता से अपने को काटकर इन्होंने कल्पना की एक दुनिया निर्मित की जो सहज जीवन-मंदलों और तर्कों से परे जा पड़ी । और इससे हमारे विचारक कहानीकार जैनेन्द्र ने हिन्दू रहस्यवाद का घुट दिया । 'नीलम द्वीप की राजकन्या' की बेचारी नन्या यह सोचती रह जाती है, 'जिसके लिए मैं हूँ, वह तो है, वह है । नहीं तो मैं नहीं हूँ'—'तू है । नहीं आया तो भी तू आ रहा है । तू न आने के लिए नहीं आया है ।'

राजकन्या इन पक्तियों में जिस 'दर्शन' से पीड़ित है, वह जितना सपाट, बेमानी और निरर्थक है, यह इन पक्तियों से ही स्पष्ट है । परन्तु हमारा कहानीकार इसे ही, प्रेम के मूल्य का बोध मानता है और राजकन्या इसी बोध के प्रति समर्पित है । यह हिन्दू रहस्यवाद बहुत समय तक गंभीर जीवन-संदर्भों का भ्रम पैदा करता रहा और हमारा सम्बन्ध यथार्थ से काटता रहा । यदि इसे हिन्दू रहस्यवाद न भी कहा जाए तो जैन संशयवाद कह लीजिए । इस रहस्यवाद और संशयवाद ने जीवनपरक दृष्टि को धुंधला करके एक भयंकर भ्रम की सृष्टि की ।

यही रहस्यवादी दृष्टि एक महत्वपूर्ण उपलब्धि होती यदि कहानी में उसने जीवन-वास्तव की अमूर्तता को पकड़ने और अभिव्यक्त करने का रास्ता अपनाया होता, परन्तु ऐसा नहीं हुआ । इस संशयवाद ने अस्तित्व और मानवीय संकट या आस के सामने भी कोई प्रश्न उपस्थित नहीं किया—बल्कि यह अपनी एक अलग दुनिया ही बनाता रहा—वह दुनिया, जिसका जीवन वास्तव से या उसकी प्रायोगिक अनुभूति से कोई वास्ता नहीं था ।

'धरती के भवयव जितने ही कम होते गये, उनमें आत्मा की कांति मानो छतनी ही बढ़ती गई—'रोटी, कपड़ा, आसरा हम चिस्ताते हैं; निःसंदेह जीवन के एक स्तर पर यह निहायत जरूरी है, लेकिन मानव-जीवन की मौलिक प्रतिष्ठा यह नहीं है, वह है केवल मानव का अदम्य, अटूट संकल्प'—यह वाक्य जैनेन्द्र का नहीं, अज्ञेय का है । 'आत्मा की यह कांति' उन्हें जीवन में बाटती गई । 'धारणाधी' जैसी कहानी में भी अज्ञेय का यह दृष्टिकोण एक आरोपित दृष्टि का परिणाम है । उन्होंने भी 'अपने देवे हुए को' सच्चा नहीं रहने दिया और अपने विचारों के आधरी पात्रों का सृजन करते गये । 'रोड' कहानी एक अपवाद है, जहाँ अज्ञेय ने यथार्थ की संगति को धुंधला नहीं होने दिया है—'नहीं तो गिल्ल

और शंती की उत्कृष्टता के बावजूद उन्होंने भी 'दार्शनिक चिंतन' की मुद्रा में ही अपने आस-पास के जीवन पर निगाह डाली है और उसे उतनी ही भूठी अभिव्यक्ति दी है जितनी कि रहस्यवादी और संशयवादी कथाकार ने ।

सार्वत मूल्यों की स्थापना में हमारे इन कथाकारों ने कहानी के वातावरण को यथार्थवादी ढंग से सम्प्रेषित जरूर किया, परन्तु आदमी के आंतरिक यथार्थ को उन्होंने हमेशा खण्डित किया । उस समय की कहानी की पूरी रचना-प्रक्रिया में यह दोष मौजूद है कि कहानीकार ने कहानी के अवयवों को हमेशा प्रसंग पुञ्जों के रूप में देखा और उनकी पृथक्-पृथक् सत्ता को स्वीकार करके उनके सन्तुलन से कहानी गड़ने की कोशिश की । इस खेल को तैयार करने में प्रसक्त कहानीकारों ने प्रसंग-प्रसंग तस्वीरों की यात्रा के अनुपात को भी नहीं समझा और वे निहायत बचकानी कहानियाँ लिखते गये । जैनेन्द्र और प्रमथ जैसे सफल कथाकार कहानी के तस्वीरों की यात्रा से ठीक अनुपात में निर्धारित कर सके, पर उन्होंने कहानी की अपनी आंतरिक अपेक्षाओं को स्वीकार नहीं किया—वह उनके लिए एक हाइ-मांस की भइबली हुई बरतु नहीं रही बल्कि हडिडमाँ के कही से चीन लामे, दुष्टि और मूख्य उन्होंने परम्परा की हड्डियों से ग्रहण किसे और दिमाग अपना प्रक्षेपित किया । सार्वत मूल्यों के इस प्रतिरिक्त आग्रह ने आदमी को आदमी नहीं रहने दिया । वह जीवन को बहल करने वाला केन्द्रीय व्यक्ति स्वयं अपने अस्तित्व के संपर्क से विमुक्त होकर रुढ़ हिन्दू विचारधारा का संपर्क जीने के लिए बाध्य किया गया । कोई भी पात्र स्वयं अपने निर्णय के अधीन नहीं जिया बल्कि लेखकों के निर्णयों के अस्थाचार का बाहक बना । कहानी इसलिए अमहत्त्वपूर्ण नहीं मानी गयी कि जीवन क्या कहता है, बल्कि इसलिए अमहत्त्वपूर्ण होती गयी कि लेखक सराबर अपने को दोहराना गया ।

सार्वत है बेवत जीवन और मूल्य—और इसके बीच अस्तित्व का संपर्क—परन्तु हमारे सत्त्वानीन कहानीकारों ने अपनी विशिष्ट आत्मिक पद्धति को सार्वत मानिन करने का ढोंग किया और इसलिए वे प्रेमचन्द की कहानियों से दूर होने लगे । 'बचन' या 'पूज की रात' या 'सतरज के गिताडी' के आदमी अपने पूरे परिवेश में आदमी हैं—वे सार्वत मूल्यों की खोज में मटबने हिन्दू या मुसलमान नहीं हैं और न सैसकीय अत्याचार के पिछार हैं ।

नयी कहानी ने इन तथ्यावपित 'सार्वत मूल्यों' की आग्रहमूलकता को खण्डित किया था, बेवत खण्डित ही नहीं किया था बल्कि अस्वीकार किया था । अमरनाथ की 'खिन्दी और खोल', जितेन्द्र की 'अमीन-आगखान', मोनारनाथ भोसालन की 'काम मुन्दरी', बीरेन्द्र मेहदीरता की 'पत्ता चुनी', रावेय की

‘सौदा’, निमल धर्मा की ‘सबर्ब’, राजेन्द्र मादव की ‘जहाँ सद्मी ऊँद है’ यदि तमाम कहानियाँ उस आग्रहभूलवता से अमिश्रित पात्रों की कहानियाँ नहीं बल्कि अपने परिवेश में साँस लेते हुए आदमियों की कहानियाँ हैं। अपने अस्तित्व को भूलने और उसे प्रभावित करते या उसमें विघटित होते आदमी की कहानियाँ हैं।

• • •

कहानी में नया क्या है ?

बहुत बार सुनने में आया कि क्या 'नयी कहानी' यह है जो नयी उम्र के लोग लिख रहे हैं ? या यह है जो मात्र भौगोलिक परिवेश में नयी है ?

कुछ लोग, जो सतह से देखने के आदी हैं, उन्हें सिर्फ यह लगता है कि कहानियाँ शहर, कच्चे और गाँव में बँट गयी हैं और परिवेश की नवीनता को ही नयापन कहकर चलाया जा रहा है। वास्तविकता ही नहीं है। नयी कहानी ने भौगोलिक परिधि को ही नहीं तोड़ा, उसकी आन्तरिक दृष्टि में महत्वपूर्ण परिवर्तन हुआ है।

जिस समय यह परिवर्तन हुआ, उसमें पहले जन और उसके समाज के सम्बन्ध में सिर्फ एक पीढ़ी ही नहीं बदल रही थी, मात्र उम्र के तकाड़े ही नहीं थे बल्कि वह सम्पूर्ण चेतना का सक्रमण-काल था। ऐसा नहीं था कि पिता लोग पुराने पढ़ रहे थे और पुत्र लोग नये हो गये थे। हमारा इतिहास उन परिवर्तनों की ओर है जो सामाजिक, आर्थिक और मानसिक दरातलों पर पड़ रहे दबाव के कारण हो रहे थे। यह दबाव उस मिले-जुले समाज को प्रभावित कर रहा था, जिसमें दो ही नहीं, तीन और बार-बार पीढ़ियाँ एक साथ रह रही थी और अब भी रह रही हैं—जिन आमीरज्वादों और साधन-सम्पन्न लोगों की सन्तानों ने उस दबाव को प्राप्त सुविधाओं के कारण महसूस नहीं किया, वे आज भी नये मूल्यों के सम्बन्ध में उम्मी पुरानी चेतना को लेकर चल रहे हैं, जिसमें औरत एक त्रिस है, जिन्दगी महज ऐयाशी है—और वे आज भी समाज के गतिशील सबालों के उनसे ही विरोधी या उनसे उन्ने ही अलग-बलग हैं, जितने कि उनके पुरखे थे। यह समुदाय सीमित है, पर उसकी चेतना विश्व ही वही है जो उनके पिताश्रीओं की रही है।

हसी के साथ मध्यवर्ग के नौजवानों का भी एक बहुत बड़ा तबला ऐसा है जो सोचने-विचारने और जिन्दगी जीने के मूल्यों की लेकर वैचारिक और व्यावहारिक स्तर पर उनका ही पुराणपथी है, जितने कि उनके जीवित प्रपञ्च हैं। कहने का मतलब यह है कि नये विचारों को बहाने करने वाले सिर्फ नयी उम्र

के लोग ही नहीं हैं, उनमें अधिक वय के लोग भी हैं और उनका विरोध करने वाले सिर्फ पिछली पीढ़ी के लोग ही नहीं, नयी पीढ़ी के लोग भी हैं। यह टकराव उम्र में बँटी हुई पीढ़ियों का नहीं, वैचारिक घरातल पर दो तरह से सोचने वाली पीढ़ियों का है।

यह अच्छा ही हुआ कि गाँव, कस्बा और शहर की कहानियों का विभाजन मिट गया। पुरु-शुरू में प्रेमचन्द को गाँव का कथाकार कह-कहकर ग्रामावल की कहानियों को ही 'नयी' के अन्तर्गत लिया गया, जबकि यह बहुत स्पष्ट था कि हमारे नये कथाकारों की ग्रामावली नयी कहानियाँ भी बहुत-कुछ पुनः प्रत्यूनीकरण से पीड़ित थीं। रेणु की कहानियों ने इस क्षेत्र में सर्वथा अछूती भावभूमियों की उद्घाटन किया। फगोदरनाथ रेणु के 'मैंता आँखल' और 'ठुमरी' की कहानियों ने ग्रामावल पर निती जा रही कहानियों की भविष्य ही बदल दी और नयी दृष्टि में सम्पन्न, नयी बलारमक अभिव्यक्ति के घरातल पर इन कहानियों ने एक नयी लोक बानी। प्रेमचन्द का नाम ले-लेकर उन्हें मात्र महान् ग्राम-कथाकार कहने वाले यह भूल गये कि प्रेमचन्द के लिए कथार्थ शहर, कस्बा या गाँवों में बँटा हुआ नहीं था—उन्होंने जीवन-ग्रामों को उनकी समझना में रूपायित किया था। नयी कहानी की यात्रा का यह एक दुर्गम अध्याय था कि ग्रामावलों पर निम्नने वाले मेमबो ने कहानी के अन्वेषण को अपने-अपने गाँवों की हदों में बँद कर लेना चाहा और हमसे एकाध आलोचना ने भी हाथ बँडिया, क्योंकि वे स्वयं आलोचना-प्रवर कहानियों के पीछे इतने उठावते थे कि उन्होंने कहानी के अन्वेषण को न गहरा कर कुछ नये मेमबो की कहानियों को नया करना शुरू किया, जबकि ग्रामीण जीवन की स्थितियों पर निम्न जाने वाली कहानियों में भी बड़ी ताम्रमालाबद्धता थी जो कि रिछनी कहानी में थी। उसी तरह के अरिच और उन अरिचों के आत्म-आत्म 'अरिच' बन गये बानी गह योयनाएँ। सभी नाटियों, अज्ञान की मरुत सीना और रगती की तरह बुझी हुई बोटें—बैसी ही हूँमी कि दिगमे निधान पर बैठी बिडिया उठ जाती थी और दिन के शाम में गतिनाएँ अंधी हो जाती थीं। और रोबानी दृष्टि में उठाई गयी ये कहानियाँ जीवन अन्त नहीं थी, बल्कि अस्मिताओं की कहानियाँ थी। कथानक और कथन विन्दु इन कहानियों में थे, अस्मिताओं की महान-महानों के दिग्गज के अस्मिताओं उनके अस्मिता के अस्मिता रोमांच की दृष्टि। रोमांचिता का मत ही यह बहुत ही आस-कहानियाँ का इतने देखने से हुआ और कुछ अन्त भी अन्तर्गत नहीं गहराएँ बने। रेणु की 'नीमरी कसम', 'मार्च-देव की 'साँच बच्चा ही मो' और 'आँखल' बुझुटमूट, निबडमाद निब की 'न-हो', 'बसे-ना-ही हाँ' आदि दृष्टि-हृदय न इस आस को बिखोड़ दे लक अचाय। आन रोमांचिता से पीड़ित

अन्य सारी कहानियाँ अपने पुनः प्रस्तुतीकरण दोष के कारण इस समय ही तिरोहित हो गयी। हमारे ग्राम-कथाकारों ने आज के गाँव से जीवन-सम्पर्क नहीं रखा, इसलिए वे वहाँ के यथार्थ को आत्मसात करने में असफल रहे और स्वयं अपने लिए हुए यथार्थ को ग्रामीणता के मोह के कारण अभिव्यक्त करने में हिचकिचाते रहे। कुछ आलोचकों ने प्रेमचन्द का कृतार्थ गलत इन्टरप्रेशन सामने रखकर यह साबित किया कि ग्राम-जीवन ही भारतीयता का प्रतिनिधित्व करता है; अतः ग्रामीण कहानियाँ ही भारतीयता की सच्ची प्रतिनिधि हो सकती हैं और प्रेमचन्द ने इसलिए ग्राम को अपना केन्द्र बनाया। वे यह भूल गये कि प्रेमचन्द ने यथार्थ को खानों में विभाजित करके या मात्र ग्रामीण पात्रों के सन्दर्भ में ही नहीं जीवा-परखा था। अतः तक आते-आते प्रेमचन्द ने स्वयं इस मोह से मुक्ति प्राप्त की थी और तब उन्होंने आदर्शों को उसके परिवेश में से अन्वेषित किया था। वह परिवेश गाँव का भी हो सकता था और नवाबों के बरानों का भी। 'प्रेमचन्द ग्रामीण जीवन के महान् कथाकार हैं।' जैसे सतही कथकों ने कितनी हानि पहुँचायी इसका अनुभव स्वयं उन कहानीकारों को पड़ा है जो इसके शिकार होकर अपनी ग्रामांगिक अनुभूतियों से भी विमुख हो गये।

शहरी और नस्लवादी कथाकारों ने भी इस राग में राग मिलाया था और वे भी यही गलती करने जा रहे थे जो कि ग्रामाचलों पर लिखने वाले कथाकारों ने की थी। बहुत-से भ्रमरगल वाद-विवाद इस विषय पर हुए और अन्ततः यह प्रचारा ही हुआ कि इस तरह की बातें अपने-प्राप समाप्त हो गयी और समर्थ लेखक अपने अनुभूत सत्यों की ओर अभिमुख हो गये।

ऐसा नहीं है कि नयी उन्न के लेखक आतावरण-विशेष में या भिन्न परिवेश में एक नये चरित्रनायक को पैदा कर देने से नयी कहानी के स्रष्टा बन जाते हैं। किसी विशेष व्यक्ति-वर्ग या समूह के बारे में लिखी गयी कहानियाँ नयी ही हों, यह भी गलत है। पुरानी और नयी कहानी के बीच बदलाव का बिन्दु र्धचारिक दृष्टि का है। भिन्न चरित्रनायक, पात्रों, समूह, वर्ग या अक्षत पर लिखी गयी कहानियाँ नयी ही होंगी, यह एक गलत मुक्ति है। नत्कि इससे कहानी के 'नयेपन' को भी स्पष्ट या आभासित नहीं किया जा सकता।

'कफन' या 'शतरज के खिलाड़ी' कहानियों को यदि नयी कहानी का आधार बनाकर बात कहने से कुछ लोगों को यह कष्ट यदि न पहुँचे कि 'देखिए आखिर जुड़ गये न वही!' तो बहुत नम्रता से कहना चाहूँगा कि नयी कहानी

की पीठिका-स्वरूप हम इन कहानियों को ही नहीं बल्कि प्रसादजी की 'गुण्डा', यशपाल की 'पराया मुख' जैसी कहानियों और भगवतीचरण वर्मा की 'भयंजनों ने सस्तनत वक्ष्य दी', अमृतलाल नायर की 'जू' आदि को से सकते हैं—जहाँ कहानी के साथ-साथ एक और कहानी चलती है—यह 'मानवीय परिणति' की गाथा है—वह कहानी जो ऊपर है, वह भी अपनी अभिव्यक्ति, परिवेश और अंचल में नहीं है, पर वास्तविक रूप में ऊपर चलने वाली कहानी जिस 'मानवीय परिणति' की गाथा को छाया की तरह नीचे छोड़ती चलती है वही उस नये आयाम को उद्घाटित करती है। घटनाएँ नहीं होती, मानवीय सम्बन्ध भी बहुत नये नहीं होने, भावावेग और भातरिक उद्वेग भी मछूने नहीं हूँने, पर इन सबकी एक नयी दृष्टि से अन्विष्टि ही नया प्रभाव छोड़ती है। भयंजनों की 'रोड़' और अमरकांत की कहानी 'दोपहर का भोजन' से यह बात क्यादा स्पष्ट हो सकती है। 'रोड़' की नारी का सकेत जितनी दूर तक जाता है उससे वही क्यादा गहरा और व्यापक सकेत अमरकान्त की 'दोपहर का भोजन' की नारी का है। 'रोड़' की स्त्री की सीमा मात्र उसका समाज है जबकि 'दोपहर का भोजन' की स्त्री की सीमा समाज से आगे मानवीय संकट का बोध है। यह अन्तर्निहित सकेत ही नयी कहानी की मात्रा का प्रथम चरण था, जिसमें उसने इकहरे या अजीबोगरीब पात्रों को त्यागकर अपने मयार्थ और अपने जीवन से सम्बन्ध स्थापित किया था। यही कारण है कि नयी कहानी की साकेतिकता अमूर्त नहीं है—वह अनौभूत स्थिति से स्वयं उद्भूत है।

अब कथ्य ही प्रमुख है, क्योंकि कथ्य का सकेत ही आनुपातिक रूप में अर्थों की सृष्टि करता है। अब कहानी केवल कुछ विसिष्ट चरित्रों की कहानी नहीं है। जैनेन्द्र की 'रत्नप्रभा' कहानी जैसी औरतें कथ्य नहीं, बल्कि वे विलक्षण विवृतियों का चिह्न औरतें हैं जिन्हें जैनेन्द्र की पीढ़ी गलत या सही ठहरानी रही है या एक निहामत नलाकारी अम्दाद में व्यक्ति-चित्रण के नाम पर या मछूने पात्रों के नाम पर जानानी रही है। नया कहानीकार पहले तो ऐसी थीम को उठाना ही नहीं, उठाना भी तो वह उसे नये अर्थों की अन्विष्टि में देना और तब प्रस्तुत करना। नये के नाम पर इस तरह का लेखन बहुत होता रहा है और होता रहेगा। रत्नप्रभा एक सम्पन्न औरत है और अनेमी है। वह एक पुरुष के प्रति दया में भर उठती है, उसे हटारों से पिटवानी है, नीकर रण में ही और तब अपना प्रेम प्रकट करती है। यह विवक्षण स्थिति मानविक विवृति का उदाहरण हो सकती है—कथ्य के दृष्टिकोण में कहानी का विषय नहीं।

कथ्य के कोण से कहानियाँ बदती हैं और कथ्य के प्रति दृष्टिकोण या जीवनदृष्टि का अपना योगदान है। शायद कथ्य का यह बदला हुआ कोण एक तरह से स्पष्ट हो सके—जब एक नजर पुराने कथा-साहित्य पर डालिए और अपने मन में कुछ चित्र बनाने की कोशिश कीजिए। प्रकाश कहानियों से किसी महिला का जो चित्र बनता हो, उसे परखिए। या पुरानी कहानी में निरूपित माँ या पिता या बन्धु या प्रेमी का साका बनाने की कोशिश कीजिए। घासानी के लिए यदि किसी नवयुवती का साका (जो उन कहानियों में उभरता है) खींचा जाये तो (प्रतिपाद्योचित-सहित) शायद कुछ इस प्रकार का होगा—

नवयुवती वह होती थी जिसके सह्राते बाले बेश होते थे (बाल नहीं), उनके नीचे सलाह होता था, जिस पर कभी-कभी एक बिन्दी लगी रहनी थी। सलाह के नीचे भूकुटियाँ थी और उनके नीचे चरित मृगी के-से दो नयन थे। ये नयन सजल रहने के काम आया करते थे और इनमें सावन-भादो उमड़ते रहते थे। नयनों के पास ही नासिका होती थी और नासिका के दोनों बोर कपोल होते थे (गाल नहीं)। नासिका के नीचे अघर होते थे जो अस्पष्ट भाषा में बुदबुदाते रहते थे। अघरों के नीचे चिभुक होती थी—सजल नयनों से जो अभुविन्दु भरसँ दे, कपोल उनके बहने के काम आया करते थे और वे अभुविन्दु चिबुका पर आकर 'टप' से धू पड़ा करते थे। गर्दन कभी-कभी होती थी, कभी नहीं भी। बाँहें बिलकुल नहीं होती थी। सिर्फ कोमल हाथ होते थे या कलाइयाँ। कलाइयों में झुड़ियाँ बजती रहती थी और हाथों में सिर्फ एक उँगली होती थी जो आँगल लपेटते रहने के काम आती थी। उसके नीचे कुछ नहीं होता था। सिर्फ पैर होने थे, जिनमें भी एक झँगूड़ा ही ज्यादातर नजर आया करता था, वह झँगूड़ा भरती झुरेबने के काम आता था। नवयुवती के पास उबान होती थी (यह बताना मैं भूल गया था) जो सिर्फ 'हुत्' या 'मेरी माँ नहीं मानेंगी' या 'आप बड़े बौ हैं' जैसे दो-तीन शादरत वाक्य बोलने के काम आती थी।

इसी तरह अगर हम इस कथा-साहित्य से तत्कालीन व्यक्तियों को जानना-देखना चाहें और इस बात की कोशिश करें कि उनके माध्यम से हम तत्कालीन समय, बीध, आकाशमो और आस्थाओं या निराशाओं को जान सकें तो सिवाय कुछ बिजलाय देहों के हमें कुछ नजर नहीं आता। इसका कारण यही है कि हमारे पुराने लेखकों ने 'शास्वत की खोज' में अपने समय और उसकी आंतरिक माँग के प्रति अपने को जीवित नहीं रखा। वे अपने बरूपना-लोक में अपने मानस-पुत्रो-पुत्रियों को गढ़ते रहे और स्वयं अपनी भाषा को दूसरों के माध्यम से प्रस्तुत करने का योग्य संवरण नहीं कर सके।



पुरानी कहानी की जड़ता के कारण

'पुरानी कहानी' से भेरा मतलब कहानी की उस धारा से है जिसकी चेतना और जीवतना अब समाप्त हो चुकी है। सन् '५० तक घाते-घाते मूखे का यह रोग सत्कालीन कहानियों को अपनी लपेट में ले चुका था। जब हम कहानियों के पुरानेपन की बात करते हैं तो उससे उसके लेखकों को भ्रमण करके नहीं देखा जा सकता। जब-जब लेखक की सत् जगहकता सीमित होनी है तब-तब ऐसा ही गतिरोध आता है। यह जगहकता कई स्तरों पर होती है, अपनी कला, अपने समाज की सदृशष्ट समस्याओं, अपने समय के नये मूल्यों (जिनके प्रति परम्परावादी बहुसंख्यक समुदाय का आशङ्कापूर्ण दृष्टिकोण होता है।) और भीतर-ही-भीतर बढ़ते भावनात्मक परिवेश के स्तरों पर। कहानी ही एक ऐसी विधि है, जो बड़ी सहजता और आहम्बरहीनता से अपने समय की भावनात्मक और विचारात्मक विविधता को प्रस्तुत करती चलती है। यह सभी होता है जब कथाकार अपनी कला-चेतना को जीवित रख हर उठने वाले वैयक्तिक या सामाजिक प्रश्न पर अपने को जवाबदेह पाता है। ये प्रश्न स्वयं भीतर से भी उठते हैं, क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति के भीतर अनेक आसिक्त व्यक्तित्वों का अन्तर्तर्पण विद्यमान रहता है। जब इन प्रश्नों का उत्तर देना कथाकार बन्द करता है या उनके प्रति उदासीन होने लगता है, तभी यह गतिरोध आता दिखायी पड़ता है। सन् '५० के आस-पास यही स्थिति थी—देश की बौद्धिक चेतना और जनमानस एक जबरदस्त सकाति से बोझिल थे—राजनीतिक उपलब्धियों के परभाव सांस्कृतिक संकट का यह समय हर क्षण एक नया प्रश्न पेश कर रहा था—हर व्यक्ति वैयक्तिक रूप से अपनी जिन्दगी के लिए नये मान-मूल्यों की स्थापना चाहता था, पर सामाजिक स्वीकृति के लिए दूसरों का मुँह जोहता था। हर तरफ एक सफट व्याप्त था, वैयक्तिक और सामाजिक आचरण के दो मानदण्ड बने हुए थे और ये मूल्य, जो बहुसंख्यक व्यक्तियों द्वारा पोषित थे, सामाजिक सम्बन्धों के स्तर पर अपनी सार्थक स्थापना के लिए प्रयत्नशील थे।

हमारे पुराने कथाकार उन प्रश्नों के उत्तर दे सकने की स्थिति में नहीं थे। ऐसे समय में गहनतम उनके परिष्कृत दार्शनिक व्यक्तित्व ही बाढ़ें या रहे थे। वे उन नये प्रश्नों के प्रति जगन्नाथादी समुदाय की तरफ़ झंझानु भी थे और अपनी सीध छोड़कर इन्हें सन्ने से घमसम भी। वे अपनी हुई मानविक भावना-कथाओं की पूर्ति नहीं न मानकर उन्हें मात्र जीवन का नाम दे रहे थे, इसलिए उन्हें अपनी कला-चेतना और कृत्रिम की प्रक्रिया में समाहित करने में हिचकिचाते भी थे। यह सदाय और हिचकिचाहट हमेशा बनाबटी कृत्रिम का जन्म देती है। इसीलिए कुरेद पुराने कथाकारों ने बड़ी ही बनाबटी और जोड़-तोड़ की कथानिर्माण किया। धीरे धीरे वे मानव मूल्यों की धार उठाकर अपने कृत्रिम की गरिमा की पीछा में पड़ गये। प्राग्जन्म प्रश्न अनुपस्थित हो रहे।

जबकि समाज की दुबलियाँ सारे घेरे छोड़कर धार्मिक दायता में मुक्ति के लिए छटपटा रही थी, या दगों में मारे गये परिवारों की लड़कियाँ परिस्थिति-जन्य भावस्थितियों के कारण काम करने के लिए बिना ही और मुक्त करने जानि-अन्य विचारों और अपनी पारिवारिक कुशल्याँ से छुटकारा पाकर अपने छोटे या बड़े जीवन के रूप की गड़ने के लिए छटपटा रहा थे, जबकि शीघ्र विवाह की धारत को नकारते हुए मुक्त-मुक्तियों विवाह से पहले एक और तरह के संतुलन की खोज में भटक रहे थे, जब समय से रिटे हुए और मजबूरियों में जकड़े बुजुर्ग अपनी साधनता की खोज में व्याकुल थे, जब दूटे हुए परिवारों का नयी परेशानियाँ सामने थी, जब मध्यवर्गीय धार्मिक जीवन और बिना होना आ रहा था और साथ ही गाँवों में नये जीवन का जन्म हो रहा था और औद्योगिकीकरण की तेज रफ़्तार के साथ-साथ धार्मिक जीवन की मीलों और उसके निःसर्प करने की प्रवृत्ति जन्म से चुकी थी—नयी पीढ़ी की आशा-आकांक्षाओं भी सपनों के रूप, उसके आन्तरिक और बाह्य सपनों के प्रतिमान बदल चके थे—जबकि एक पूरी पीढ़ी वैचारिक और व्यावहारिक स्तर पर बिलकुल दूसरी ठा से सोच-समझ रही थी, उस समय हमारे पुराने कहानीकार बुढ़ों की तन्त्रिपूर्णवादी और समस्यामूलक कहानियाँ प्रस्तुत कर रहे थे। उनके मानव स्थापित हो चुके थे—लड़की प्यार करेगी पर माँ-बाप की इच्छा से ही क्या जायेगी, अपनी इच्छा से व्याह करेगी तो दुख उठायेगी! बूढ़े हमेशा दया के प होंगे और सामाजिक मर्यादा के पहरेदार नौजवान गुमराह ही होंगे, पर उन मामलों अन्त में लेखक सँभालेगा, नहीं सँभाल पाएगा तो पाप के भागीदार बनने। डॉक्टर पेते का आदमी अपने रकीब को हर हालत में जितानेवा। न

पर चोरी का इल्जाम तमोगा पर उसके चले जाने पर यह साबित होगा कि घलती घरवालों की थी।

बहरलाल कहने का मतलब यह कि घोर-रोमानो और गणित की तरह हल होने वाली कहानियों में समय का वह बोध नहीं उभर रहा था, जिसे मया पाठक चाहता था। पुराने खेचे के लेखकों के रचना-खान भूलते जा रहे थे, और उनका पाठक-समुदाय तेजी से क्षीण होना जा रहा था—यह एक ऐतिहासिक तथ्य है।

हमारे पुराने लेखक वय में बालिंग हो चुके थे, पर बालिंग साहित्य की रचना का महत्व और प्रावश्यकता उन्हें या तो महसूस नहीं हुई थी या फिर वे उस तरह के कुत्तर-सत्कार की सीमाओं में फँस चुके थे।

और बन्दर बैठकर अगर देखें तो पुरानी कहानियों में युवती का जो कुल चित्र उभरता है, वह कुछ इस तरह है—युवती के केश होने हैं, सजाट पर बिन्दी, नानिका कभी-कभी ओष-प्रतिओष में फड़कती है (सासनीर से तब, जब वह सब-कुछ बर्दाश्त करके मात्र अपना भविष्य पुरुष से माँगती है), सागर की तरह गहरी घाँसी होती है, बानों में कुण्डल होते हैं और अघरी पर स्मित रेखा। कपोल भी कभी-कभी होते हैं, जो रतनारो भाँवी से दुख में डरके हुए भ्रान्तिपूर्ण के बहने के काम आते हैं और भ्रान्ति की वृद्ध कपोलों से होनी हुई टूट से बू पड़ती हैं। उनके बाद बौहें नहीं, ज्यादातर हाथ होते हैं, जिनमें घँगुलियाँ होती हैं, घँगु-लियाँ किसी बेहद सगीन और असमजस-भरे क्षण या लाज-सर्प के ब्रह्म घोषल का छोर लपेटने के काम आती हैं—गर्वन से नीचे कोई हिस्सा नहीं होता, वस पैर होते हैं, जिसका घँगूला घरती कुरेदना रहता है।

इसी तरह युवकों, बूढ़ों, नीकरी, भाई-बहनो, माँघी और गुरुओं भादि के भी अलग-अलग लक्षित और विशिष्ट स्वरूप उभरते हैं। इसी के साथ उनकी दुनिया भी उनकी ही झपूरी उभरती है—उनका मानसिक सपद भी सीमाबद्ध है और उनकी वैचारिक सम्पदा और बोध भी उनका ही परिधिबद्ध है।

यशपाल और अरु को छोड़कर पिछली पीढ़ी में से किसी भी अन्य बच्चा-बार ने उस घरायश को छोड़ना स्वीकार नहीं किया, जिस पर वह लडा था और जो नीचे-नीचे धगधगा जा रहा था। अज्ञेय की बमालमक उपलब्धि भी एक प्रतिमान उपनिषद करके अन्तर्विरोधों से अग्नि सभ्रान्तता का चटपटा देवर भटक गयी, क्योंकि उनके साहित्य की पढ़ने कापर बहुत ही सीमित समुदाय सांस्कृतिक रूप से देश की घरनी, ग्रहण और व्यक्तित्व से इस तरह जुड़ा हुआ नहीं है, जैसा कि अन्य लेखकों का रहा है।

'लिटरेचर ग्रॉफ सेंसिविस्टी' की बात को एकदम बलवत दिखा देकर एकांतिक और नितांत वैयक्तिक दणवादी अनुभूतियों को भी प्रतिष्ठित करने के प्रयास किये गये, जिसकी अन्तिम परिणति कुण्ठा-जनित निस्सहायता हो थी। इस 'बोध-वादी साहित्य' का नामक हमेशा पराजित क्षण से ही अपना दिमागी माना शुरू करता रहा है। और बन्द सुरंगों में भटक जाना ही उसकी नियति रही है।

गणित को तरह सुलभ करने वाली या साक्षर मूल्यों का नारा देने वाली या व्यक्ति के अन्तर्भूत को पराजित बोधकथामों की सबसे बड़ी उपलब्धि थी—पाठक को पढ़ने से विरत करना। पाठकों की रूचि ऐसी कहानियों में नहीं रह गयी थी। पुरानी कहानी का पतन इसीलिए इतनी तेजी से हुआ कि देखते-देखते पुराने सशम लेखक पृष्ठभूमि में चले गये और घटालु पाठक उन्हें कभी-कभी याद करके उनसे भी नयी कहानियों की माँग करते रहे।

पुरानी पीढ़ी के पास सचित ज्ञान की कमी नहीं थी, पर वह ज्ञान जीवन्त अनुभवों और सदेवना के बदलते हुए मानों द्वारा निरन्तर परिपोषित नहीं हुआ।

ऐसे ही समय में, जबकि पुराने लेखकों के सृजन स्रोत सूख रहे थे और नया पाठक-वर्ग बदले हुए मान-मूल्यों की अभिव्यक्ति चाह रहा था, नयी कहानी का उदय हुआ। यह 'नयी कहानी' कोई आन्दोलन नहीं था, बल्कि उन प्रयत्नों के जवाब में सामने धापी थी, जिनकी चुनन हर वह व्यक्ति लेखक महसूस कर रहा था जो समय के साथ संघर्षरत था और पुरानी कहानी की सामीप्य पर चिन्तित और लिख रहा था।

पुरानी कहानी के पतन में नयी कहानी के उदय का भी बहुत दबाव पड़ा। लेकिन उसके निरोद्ध होने के मूलगत कारणों में उगरी अपनी निमित्तता ही प्रमुख थी—शिल्प-पैली और भाषा की निमित्तता के माप-माप कथ्य की नवीनता की कमी। इसीलिए पुरानी कहानियाँ इतनी रह गयीं, उनकी पनीधन संबेदानात्मक परिणति की सचेतकता नहीं उभरने पायी। इस दृष्टिकोण को मह-बका कहना भी गमनी है। जटिल जीवन के अनुभवों से मृदु मोड़कर लिये हुए साहित्य की निर्बलता को महत्त्व देने की गमनी भी होनी रही है। पुरानी कहानी की यह महत्त्व विचारों की शुष्कपन और अनात्मक स्वाधुभूति से निवृत्त नहीं है।

पुरानी कहानी में भाषा के स्तर पर भी एक अर्थकर अल्पविशेष पैदा गया था। भाषा की वृद्धिमान दिनोंदिन बढ़ती जा रही थी, के शब्द और भाषा-विन्यास कोई व्यक्ति-विशेष शोध-मानव पर नहीं रह गया था, निम्नतर कहा-
ने का रहे थे। रोचकता की दिन्दगी से दिन्दायी पढ़ने वाले स्वयं भी अब

इन कहानियों में होते थे तो भाषा की हड़ता के कारण जीवनहीन और बनावटी बन जाते थे । भाषा की यह कृत्रिमता जीवन-प्रवाह से कट जाने का प्रमाण थी, क्योंकि कथा-साहित्य की भाषा कोषों से नहीं निकलती और न लेखकीय अन्तः-पुरो में गढ़ी जाती है ।

विचारणीय कारण और भी हैं, पर फिलहाल इतना ही ।

● ● ●

✱

नयी कहानी, पुरानी कहानी, कहानी, समकालीन कहानी, लघु कहानी . . .

इसमें इन्कार नहीं किया जा सकता कि जानों में बाँटकर साहित्य को एक गलत दृष्टिकोण है। उसे उसकी समग्रता और साहित्यिक परम्परा में ही देखना चाहिए। यह एक मनोरंजक स्थिति है कि घान कहानी में कुछ ऐसी विवृतियों को भी आन्दोलन का नाम दिया जा रहा है, जो प्राचीन की पीठिका से न उभरकर, व्यक्तियों की कुण्ठाओं से उभर रही हैं। किसी रूप में जब कुछ विशेष लक्षण परिलक्षित होते हैं—बौद्धिक तथा वैदनात्मक—और जब वे स्वीकृत-मोपिन मूल्यों पर दबाव डालते हैं और उन मूल्यों पर—और जब वे रचनाकार के सामने खूबकर मूल्यों को ध्वंसीकरण एक चुनौती बन जाते हैं, तब रचनाकार के सामने खूबकर मूल्यों को ध्वंसीकरण की समस्या आती है। और जब रचनाकार अपने मूजन द्वारा उस ध्वंसीकरण को एक मार्मिक अवधि तक अभिव्यक्ति देता रहता है, तब वह साहित्यिक आन्दोलन का रूप लेता है।

यह आन्दोलन समर्थ सर्जकों के मानसिक उद्वेगन का परिणाम बनता है और इस प्रक्रिया में नये मान-मूल्यों का स्थिरीकरण तथा विचार होता है। धार्मिक आन्दोलनों में 'इसलाम' की महत्ता है, राजनीतिक आन्दोलनों में 'समाजवाद' की महत्ता है, पर साहित्यिक आन्दोलनों में सामाजिक तथा सांस्कृतिक, बाह्य तथा आन्तरिक अनेकाओं की अभिव्यक्ति ही प्रमुख होती है।

इस अभिव्यक्ति के कारण शोध नहीं होते। यह एक निरन्तर आन्दोलन है, जिसमें शोध की आवश्यकता होती है, जिसमें शोध की आवश्यकता होती है। यह एक निरन्तर आन्दोलन है, जिसमें शोध की आवश्यकता होती है।

कहानी के क्षेत्र में आन्दोलन भी तथाकथित आन्दोलन है, वे सब उस अभिव्यक्ति में प्रयुक्त नहीं हैं। कुछ ही विद्वान आन्दोलन निरन्तर हीन स्तर पर चल रहे हैं और उनके मूल में कुछ, वैयक्तिक और हीन-भावना है—दमन-विरोध और अनादर और अमान्यता है। उनमें किसी की दिग्गजता नहीं होती।

धर्चा के स्तर पर जिन नामों या शब्दों (जोकि धर्म-ग्रन्थोत्पत्ति के रूप में आते हैं) का उल्लेख किया जा सकता है :

नयी कहानी, पुरानी कहानी, कहानी, समकालीन कहानी और तथ्यात्मिक साहित्यिक कहानी (वस्तुतः लघुकहानी)—इन ग्रन्थोत्पत्ति या इन शब्दों से सूचित प्रवृत्तियों पर अगर एक नजर डाली जाए, तो समझा कि इन नामों के पीछे कुछ मूलभूत धर्मोपदेश हैं तथा हर नाम की एक धर्म-संगति है।

कहानी : यह शब्द धर्म के सन्दर्भ में गिरफ़्त इतना ही धर्म नहीं रखता। जब कोई कहता है कि 'कहानी कहानी ही होती है' तो सद्ब्रह्म ही यह स्पष्ट हो जाता है कि 'कहानी' शब्द से किन्हीं धर्मों की धर्मोपदेश की जा रही है और वह धर्म किम् परिभाषा के मानदण्डों पर रहा है। 'कहानी' के पदार्थों का सीधा तात्पर्य किस्सागोर्दी से है, यानी वे कहानी में कथनात्मकता-वर्णनात्मकता (Narrative) की ही उमका धर्म मानते हैं। जो वर्णनात्मक धर्मों में पाठक का सहज मनो-रंजन करे, फिर यदि उसे विचार भी दे सके तो दे, न दे सके तो वह कहानी की धर्मफलता नहीं है।

पुरानी कहानी : यह शब्द उन लेखकों द्वारा प्रयोग में लाया जा रहा है, जो अधिकांशतः 'नयी कहानी' के सम्पर्क में हैं। उनके धर्मोपदेश से पहले कहानी का रूप लड़ (पारम्परिक नहीं) हो गया था, उसके लिए 'पुरानी कहानी' शब्द का इस्तेमाल किया जा रहा है। यानी वह लड़ कहानी, जो एक सच में चलती थी, जो महान मानवीय संकट और धर्मोपदेशों को बाणी देने में धर्मोपदेश थी—जिसने किस्सागोर्दी की तो कुछ-कुछ छोड़ दिया था, पर निष्कर्षवादी धर्मों से जुड़ी हुई थी। 'पुरानी कहानी' कुछ न कहने में विश्वास नहीं रखती थी, बल्कि जो कुछ कहती थी, वह सविश्लेष मानव-प्रकृति की धर्मोपदेश करके, वह पात्र लेखक के धर्मोपदेश मानस्य की ओरदार बाहक होती थी। 'पुरानी कहानी' का 'मित्र' हमेशा मित्र ही रहता था; डॉक्टर वही डॉक्टर होता था, जो अपने रकीव को धर्मोपदेश रोग के बावजूद बचा ले, राजीवन्द भाई अपने समय परिवेश और माहौल को निरस्त करने 'परमपुरुष' के रूप में बहाने द्वारा याद किये जाने पर धर्मोपदेश हो जाये—मादि-आदि। यानी उसका पात्र इकट्ठा होता था और भूटे धर्मोपदेश से पीड़ित रहता था। यह धर्मोपदेश था या धर्मोपदेश विचारों तथा जीवन की कहानी है।

समकालीन कहानी : यह धर्मोपदेश अपनी मूल प्रकृति में 'नयी कहानी' से सम्पूर्ण धर्मोपदेश ही है, जो कहानी में धर्मोपदेश समय, सविश्लेषता और सम-कालीनता की माँग करता है। धर्मोपदेशता या धर्मोपदेशता से धर्मोपदेश विरोध है। इसमें एक धर्मोपदेश तरह की धर्मोपदेशी, धर्मोपदेश और धर्मोपदेश है। धर्मोपदेश

परमाणु पर हमका नीचा मानक्य रहने मानवीयता और जीवन-मानस मूल्यों में है... पर हमका या 'मैं' के माध्यम में, यानी एक मनुष्य की मर्यादा, मनुष्य वैयक्तिक सामाजिकता में। नयी कहानी के माथ ही कुछ घन्टों में घानेवाले लेखकों ने उमे एक नया नाम देना आवश्यक समझा था, पर उन सभी लेखकों के परवर्ती सकाध्यों का वैयक्तिक स्वाध्यायों में यह भी स्पष्ट हुआ कि वे नयी कहानी की विचारधारा और उनके मूल्यों में पुष्ट नहीं हैं। वे उन्हीं में एक और नया धाराय मानने की कोशिश में थे, जिसे उन्होंने उल्लेख भी किया है। इनमें नयी कहानी की विविधता और उपादा बढ़ी है।

लघु कहानी - यह धारा की जन्मावारी पीढ़ी की कहानी है, जिसे वे घाने जाने साहित्यिक कहानी समझते हैं और घानी रचनाओं की साहित्यिक म्हाद्वि दिमाने के लिए हमी नाम में घानी चर्चा कर लेते हैं। सामय नहीं उन्हें डर है कि यह विवेकण दिग्घे बिना उनकी कहानी की साहित्यिकता पर किसी को विश्वास नहीं घायेगा। इसके अधिवांग मेलक वे हैं, जो नयी कविता में 'नयी कहानी' की और मुंछे हैं और साहित्य की सम्प्रेयणीयता में विश्वास नहीं रखते। उनके लिए कहानी 'घेधरे में एक खोश' है, और वे वैचारिक स्तर पर 'नयी कहानी' के विरोधी भी हैं। लघु कहानी का कथ्य जीवन नहीं, मात्र घानी नैतिक-बौद्धिक प्रभीप्ताएँ हैं। यह कहानी 'पर्सनल डॉन्यूमेन्टेशन' की तरह निनाम वैयक्तिक है और हिन्दी की पराजित, लघु मानववादी पीढ़ी की बाणी है, जो कुष्ठा, निराशा और हताशा को प्राप्य मानकर, अपने की उसी में जीन के लिए मजबूर पाती है। इसकी सायंक इकाई 'लण' है... भूत और भविष्य से कटा हुआ। इसीलिए भविष्य उन्हें स्वीकार नहीं है, और मृत्यु की यंत्रणा ही उनकी जेतना का लोन है। 'लघु कहानी' का दर्शन स्वरति का दर्शन है, पर 'विचार' को वह भी सहे-जती है, और हर तरह के सचि को नकारती है। वह किस्तागोई, रोमांटिकता और भारोपित विचारों की परिपाटी को तो स्वीकार नहीं करती, पर स्वयं विचारों का भारोपण करना उसे प्रभीष्ट है। वे विचार भी व्यक्तिजन्य विहृतियों में ही नमूने हैं। लघु कहानी 'कहानी' की कहानी भी नहीं मानती, बल्कि उसे निबन्ध कहना ज्यादा पसन्द करती है।

बहरहाल एक प्रजीव बदहवासी में इस सम्प्रदाय के लेखक हैं।

नयी कहानी : इसका उदय ऐतिहासिक सन्दर्भ में हुआ। इसने परिपाटी-यह रुढ़ प्रथा में 'कहानी' की स्वीकार नहीं किया। यह एक ऐसा मोड़ था, जो आन्तरिक और बाह्य कारणों से हिन्दी कहानी में घाया। इसके प्रत्युत्तर कहानी के 'फार्म' तथा कथ्य—दोनों स्तरों पर एक नवीन दिशा की लोज की गयी।

‘नयी कहानी’ अपने मे विकसित होती आयी है; पहले उन्मेप मे इसका कोई नाम भी नहीं था” पर बदलने हुए यथार्थ ने जब मूल्यों की एक संश्रान्ति खड़ी कर दी, तो नयी कहानी ने उसे वहल किया और प्रेमचन्द-प्रसाद की कहानी की परम्परा को नये धर्म तथा नये जीवन-सन्दर्भों की ओर अभिमुख किया। नयी कहानी की आन्तरिक माँग ही यही थी कि उसकी यात्रा जीवन से साहित्य की ओर हो। जो कुछ जीवन में है—उसकी आन्तरिक शक्ति के रूप में, उसे अभिव्यक्त किया जाय और भविष्य से उसे सम्पन्न रखा जाय। वैचारिक घरातल पर ‘नयी कहानी’ लघु-मानववादी, खणवादी, विजातीय शोडिकता को स्वीकार नहीं करती—वह अपने राष्ट्रीय-जातीय परिवेश के प्रति प्रतिबद्ध है और उसका मूल स्रोत है—जीवन, अपनी समस्त जटिलताओं और सरिलपटताओं के साथ। यह आकस्मिक नहीं था कि ‘नयी कहानी’ के उन्मेप के साथ ही, उसकी साहित्यिक विरासत की खोज में कुछ कहानियों पर से सहज ही आग्रह हटने लगा था। प्रेमचन्द या प्रसाद की उन कहानियों पर से सहज ही ध्यान विर्केन्द्रित होने लगा था, जो पाठक-समुदाय को कथ्य और कला की दृष्टि से संवेदित नहीं कर पा रही थी। यह भी आकस्मिक नहीं था कि प्रेमचन्द की ‘ईदगाह’, ‘बड़े घर की बेटी’, ‘पच परमेस्वर’ आदि कहानियाँ उतनी कर्षा का विषय नहीं रह गयी थी। जीवन के नये और बदले हुए परिदृश्य मे प्रेमचन्द की ही ‘कफन’, ‘पूख की रात’, ‘घटरज के खिलाड़ी’ जैसी कहानियों के प्रति सहज आग्रह बढ़ गया था। कहानियाँ नहीं बदली थी, समय की माँग बदली थी और समय ने ही अपनी घाटी में से नये धुनाव किये थे।

कथा-साहित्य में, इस बदलते हुए ‘एम्फेसिस’ (आग्रह) को नजरअन्दा नहीं किया जा सकता। और यह बदला हुआ आग्रह ही वह बिन्दु है, जहाँ से कहानी मोड़ लेती है—और वह मोड़ ही ‘नयी कहानी’ के नाम से अभिहित किया गया। रुढ़ि को नकारते हुए नयी कहानी ने अपनी खोज शुरू की थी—मह खोज समाजधर्मा है—कथ्य के स्तर पर और शैली-शिल्प के स्तर पर उसने अपने लेखकों की वैयक्तिकता को भी अधुण रखा है।

नयी कहानी विश्वास की प्रतिया से गुजरी है, उसके वस्तु-बीज प्रेमचन्द, प्रसाद और मणपास में हैं।

नयी कहानी ने उत्तराधिकार में जो कुछ पाया, उस सबको दिना सोच-समझे ग्रहण नहीं किया—आप्त मूल्यों में से जिसकी सगति उसकी आन्तरिक प्रतिया की प्रवृत्ति और अपने जीवनबोध के साथ बैठती थी, उसे ही उसने ग्रहण किया है। और हर लेखक ने अपने अनुभूत जीवन की निरन्तरता में से जीवनसंश्लो को उठाकर अभिव्यक्ति दी है। रेणु, राबेण, राजेन्द्र यादव, भीष्म साहनी, हरि-

संकर वरगाई, सप्तशतम्, रमेज बत्ती, मार्कण्डेय, निचरगाद विह, मन्नु मन्थारी, दीपेय मन्थारी, उता विरुवा, मधुकर मन्थार, मन्थेन्द्र सप्तर्षी, मानो, मन्थ जोशी जैसे मन्थार लेखकों ने 'नयी कहानी' को जीवन्तता और चिरन्तता दी है। कुछ अन्यत्र से आने वालों में, प्रकाश गुप्त, विजय चौहान, रामनारायण गुप्त, प्रबोधप्रसाद, मन्थेन्द्र भट्टा, दुष्यन्त सिंह, रवीन्द्र बानिया, मानवजन, सुनील-कुमार, योगेश, विमल, देवेन गुप्त, अनोख अनोख, योगेश गुप्त, सप्तशतम् विह, प्रेम बन्धु, गिरिरामचन्द्रोर आदि ने भी नये आवाजों की ओर बाधा प्रारम्भ की है।

इस साहित्यिक उपलब्धि को मानवीय में बाँटकर नहीं देना जा सकता। नयी कहानी को भी उसकी समग्रता में ही देना होगा, क्योंकि आलों में बाँटकर देना मूल्य नवीनों तक पहुँचाना है।

• • •

कथा-साहित्य : कुछ नये मुखौटे और अस्तित्व की मंज बूरी

कहानी पर इधर जितनी धौर जो भी चर्चा हुई है वह कुछ मूलभूत सत्त्वों को भी उभारती है। अनर्गत चर्चाओं के बीच में तरफ की बातें बहुत कुछ दबी रह गई या उनकी धौर अधिक ध्यान नहीं गया।

होता यह है कि समय-विशेष में वास्तविक (जैनुइन) सेलन तो सचमुच बहुत कम होता है, पर उसके साथ साधित (डिरीवेडिव) सेलन कभी-कभी समर-विष की तरह पूरे बुध पर छा जाता है और उसी से या उसी के बस पर अपनी जीवनी-शक्ति खींचता रहता है। कुछ ऐसी ही स्थिति आज हिन्दी के कथा-क्षेत्र में भी है—वास्तविक साहित्यिक सेलन के साथ-साथ साधित उर्पजीवी सेलन बहुत ज्यादा होता है। पर अब वास्तविक सेलन और इस साधित सेलन के बीच एक रेखा भी खिंचने लगी है।

यह साधित सेलन अपने-जीवनी-शक्ति भी वास्तविक साहित्यिक सेलन से खींच रहा है और कभी-कभी साहित्यिकता का धारमस देती रहता है। यह धारमस देती रहता उसके लिए साहित्यी भी होता है, क्योंकि उसके सीमापत होते ही इस तरह के सेलन की कलई उतरने लगती है। इसीलिए ये उर्पजीवी सेलन चर्चाओं, सेलों, मोठियों धारि के डारों में खूनी धारमस करी रहते हैं सते अपने मतों को कुछ सुवितापत साहित्यिक नार्मों के साथ मरवी किये रहते हैं।

यह उनकी मजबूती है—उनके अस्तित्व की शक्ति है। इसे नकारकर उनके लिए जीना सम्भव नहीं होता। ऐसे सेलनों की शक्ति करनी व्यर्थ है।

लेकिन इसी शौर-शक्ति में कुछ ऐसी शक्ति भी समावे गई है, जिनका सीधा सम्बन्ध कथा-साहित्य से है, और उन्हें सम्भारता से लेने की एक जिम्मेदारी भी है।

इस समान उपर-मुपल में एक बात लोकप्रिय कहानी और साहित्यिक कहानी की भी उठाई गई है। यह एक विचारणीय विषय है, क्योंकि 'साहित्यिक कहानी' की बात विशेषतः उन सेलनों द्वारा उठाई गयी है, जो हिन्दी की नयी कविता के क्षेत्र में उदित हो रहे हैं, या कुछ स्वीकृति प्राप्त कर चुके हैं।

साहित्यिक कहानी का मसला क्या है, इसे जानने के लिए जरूरी होगा कि हम जरा पीछे की ओर एक दृष्टि डाल लें।

साहित्यिक कहानी का सवाल उन कवियों द्वारा उठाया गया है, जो अभी तक अपनी कविताओं के लिए एक विशिष्ट प्रबुद्ध पाठक वर्ग की माँग करते रहे हैं। धीरे-धीरे कविता के क्षेत्र में जब एक भयंकर विस्फारण और विघटन आया तो इन कवियों ने कहानी की ओर रुख किया, विशेषतः इसलिए कि इन पिछले कुछ वर्षों में कहानी अच्छे ग्रंथ-प्राप्ति का साधन भी बन गयी है। संत, यह एक मामूली कारण हो सकता है, क्योंकि किसी भी वास्तविक लेखक-कवि के इरादों या ईमानदारी के प्रति संदेह नहीं किया जा सकता। परन्तु इस साहित्यिक कहानी के उदय के पीछे जो कारण काम करते और दबाव डालते रहे हैं, वे उतने मामूली नहीं हैं कि उन्हें छोड़ दिया जाय।

यदि जरा पैठकर देखा जाय, तो यह साहित्यिक कहानी अपने वैचारिक स्तर पर नयी कहानी के मान-भूत्यों के विरोध में सामने आई है। जहाँ नयी कहानी की यात्रा जीवन से साहित्य की ओर है, वहीं इस साहित्यिक कहानी की यात्रा साहित्य से जीवन की ओर है। यही मूलभूत अंतर है, जिसकी ओर नजर रखनी होगी।

यह साहित्यिक कहानी विद्युत् कलात्मकता की वीरवी करती है और उसी बिंदु पर अपनी चरम स्थिति मानती है। वास्तविकता यह है कि कहानी का यह आन्दोलन कलावादियों का ही आन्दोलन है, जो कि साहित्य में 'वैयक्तिक स्वतंत्रता' और 'कला कला के लिए' का प्रतिपादन करना चाहते हैं। बूँक समाजपन से लेन के प्रवाह के सामने इन लेखकों-कवियों के द्वीप कई बार बह चुके हैं, बूँक उनके इस दृष्टिकोण को 'प्रबुद्ध पाठक-वर्ग' भी घसीटकर चुर चुका है, इसलिए इस बार वे अपने इस नये नाम के साथ अव्यवस्थित हुए हैं। यह स्थिति कुछ-कुछ बेसी ही है, जैसी कि किसी ऐसे व्यापारी की होगी है, जिसका बार-बार दिवाला निगल चुका होता है और वह बार-बार नये 'साइनबोर्ड' लगाकर अपनी छिन्नत माउमाना रटता है। 'स्वातः गुनाय', 'कला कला के लिए', 'वैयक्तिक स्वतंत्रता' या 'साहित्यिक कहानी'—इन सबके मूल में विसर्पित एक ही है। साहित्यिक कहानी का लेखक किसी के लिए नहीं, यही एक छि छाने लिए भी नहीं निरता।

लेखक के लिए जब-जब इन मूल्यों की बात उठती है, तब-तब उनके पीछे कुछ गामयिक या ऐतिहासिक कारण रहे हैं। 'स्वातः गुनाय' लेखन या साहित्यिक कहानी का लेखन, इन दोनों की मूल प्रकृति में कोई अंतर नहीं है।

इसका यह अर्थ कि 'स्वातः गुनाय' या 'कला कला के लिए' के आन्दोलन

किन परिस्थितियों में उठते हैं, और इनके पीछे वह कौनसी मन-स्थिति होती है, जो काम करती है !

बदलते ऐतिहासिक सदमों में ही इसकी जड़ें खोबी जा सकती हैं, जब-जब इतिहास का संदर्भ बदलता है, सामयिक स्थितियाँ कोई महत्वपूर्ण मोड़ लेती हैं, (जोकि स्वयं इतिहास की गायी बनती जाती हैं) तब-तब सवेदनशील लेखक-कवि अपने लिए और उन मूल्यों के लिए चिन्तातुर होता है, जिनके प्रति वह समर्पित रहा है। विरोध ऐतिहासिक स्थितियों में मूल्यों के घातक भी बदलने रहे हैं और जीवन की गति भी। बदलते मूल्यों और जीवन की गति जब कुछ लेखकों को विकलांग कर देती है, और वे निजत्व की रक्षा के लिए झुकते हैं.....जब वे गतिमान जीवन या युगबोध के साथ अपने आत्मबोध की समता स्थापित नहीं कर पाते, तो वे सन्ध्या की तरह निरपेक्ष होने लगते हैं.....कुछ-कुछ उसी तरह, जैसे खिलाड़ी बार पालियों के सैंट में से जब तीन हार जाता है, तो चौथी पासी 'खेलने के लिए खेलने' लगता है और इसी को वह 'स्पोर्ट्समैनशिप' मानता है। लगभग यही स्थिति लेखन के क्षेत्र में भी है। जब कोई लेखक जीवन को फँस नहीं पाता, तो निरपेक्षता की बात करता है और 'लिखने के लिए लिखने' लगता है और तब वह अपनी गरिमा को बनाए रखने के लिए 'स्वात. मुखाय' की बात करता है। इसी-लिए यह बात उन दो प्रकार के लेखकों के द्वारा ही उठाई जाती है, जो कभी साहित्य की जीवन धारा के साथ रह चुके हैं और अब उस मूलधारा से बंट गये हैं, या उन लेखकों द्वारा उठाई जाती है जो अपनी सीमाओं के कारण साहित्य की मूलधारा से कभी जुड़ ही नहीं पाये हैं।

जो विमुक्त यानी साहित्यिक कहानी की बात करते हैं, वे जीवन के सदमों और उसकी अनुभूति को कोई महत्व नहीं देते। वे जीवन को ब्रिप्ते जाने के पक्ष में भी नहीं हैं, बल्कि उसे केवल अपनी 'बुद्धि' से सोचकर लिखने के हामी हैं। उनका पात्र यदि प्यार भी करता है तो उसका एक हाथ 'प्यार' करता रहता है और दूसरा हाथ 'ठंडा' पड़ा रहता है। उस दूसरे हाथ का कोई सम्बन्ध पहले हाथ से नहीं होता। इस स्थिति को वे कला की 'निस्संगता' से भण्डित करते हैं। उनके लिए बलाकार की प्रतिबद्धता (जीवन के प्रति) एक दुःखद स्थिति है, क्योंकि वे कला की सामाजिकता के विरोधी हैं और स्वयं कला के लिए बलाकार-कथाकार-साहित्यकार के रूप में समर्पित हैं। यदि 'कला कला के लिए' ही है तो फिर यह मान लेने में उन्हें कष्ट क्यों होता है कि 'विज्ञान विज्ञान के लिए' और 'धन धन के लिए' हो हो ! विज्ञान के नरसहारी प्रयोगों के प्रति वे उद्बलित क्यों हैं ? उसकी विध्वसात्मक शक्ति से आतंकित भी क्यों हैं ?

साहित्यिक कहानी के प्रतिपादन का प्रयास इसीलिए उस प्रवृत्ति का प्रयास है, जो मूलभूत मानवीय भावना से वंचित है, और बार-बार साहित्य से तिरस्कृत होती रही है।

और इस शोर-शराबे में यह साधित-सेखन भी अमरबेल की तरह फैलने की कोशिश में है, जिसके पास अपने कोई मान-मूल्य नहीं हैं। वह कभी 'नयी-कहानी' और कभी 'नयी कविता' से कुछ खसोट लाता है और उसे अपना बनाकर पेश करता है। उसे जो भी वाक्यांश अच्छा लग जाता है, उसी को लेकर दौड़ने लगता है। उसकी दौड़ हिन्दी की तीसरे और चौथे स्तर की पत्रिकाओं में होती रहती है, जिन्हें अपना पेट भरने के लिए 'कुछ भी' हर महीने या हर सप्ताह चाहिए होता है। अपने अस्तित्व के लिए साहित्यिकता का यह आभास बैठे रहता उनकी एक मजबूरी भी है और अस्तित्व की घात भी।

नयी कहानी और संश्रुत लोग

नयी कहानी के संदर्भ में बार-बार कुछ बातें गुंजती रहती हैं। कभी यह कहा जाता है कि यह कुछ लेखकों के दायरे में सिमट गयी है, कभी कहा जाता है कि नयी कहानी व्यावसायिकता का एक नारा है, कभी कहा जाता है कि यह विदेश राजनीतिक मतवादियों की कहानी है और कभी यह प्रश्न उठाया जाता है कि नयी कहानी में नया क्या है? और अगर नया कुछ है तो वह पुराने से भिन्न कहाँ है? फिर यह भी उसी सौस में कहा जाता है कि कहानी में नयापन आया है, कि कहानी अब एकदम बदल गयी है... कहानी ने कथ्य और भाषा के स्तर पर अपने को पुरानी कहानी से भिन्न कर लिया है... कि नये कथाकारों ने निश्चय ही कुछ उत्कृष्ट नयी कहानियाँ लिखी हैं... कि नयी कहानी एक आंदोलन है... कि नयी कहानी में कुठारा, निराशा, घुटन और एकरसता है... कि नयी कहानी में अपने समय की दिग्दर्शनी को बहुत ईमानदारी और प्रामाणिकता से प्रस्तुत किया है... कि नये कहानीकार अपनी परम्परा से विद्रोह कर बैठे हैं... कि नये कहानीकार दिग्दर्शनी को मुक्त होकर जीने के हामी हैं... कि यह प्रगतिवादियों का आंदोलन है... कि यह 'वैदी ब्रज' लेखकों से भिन्न है... और यह... और यह...

गिछले दस-पंद्रह वर्षों में साधुधर्म, कहवास्तानो, गोष्ठियों, सभाओं, समारोहों आदि में बराबर यह और हज़ार तरह की बातें गुंजती रही हैं। सन् '६५ भी इन्हीं वर्षाओं के साथ समाप्त हुआ और पता नहीं जब तक यह सब चलता रहेगा। सभी २४-२५-२६ दिसम्बर '६५ को कलकत्ता में भारतीय संस्कृति संसद ने एक बृहद् आयोजन किया और उसमें भी बात आकर नयी कहानी पर टिक गयी। तीनों दिन लगातार नयी कहानी की वर्षा ही होती रही और उद्घाटन-गोष्ठी से जो बात उठी वह निर्धारित विषयों को छूती हुई समापन गोष्ठी तक एक लम्बी अनवरत बहस के रूप में चलती गयी। कथा-समारोह की समाप्ति के बाद पत्र-पत्रिकाओं में उसकी रिपोर्टें भी प्रकाशित हुई और 'ज्ञानोदय' जैसे प्रतिष्ठित पत्र ने तो एक विशेषांक ही निकालने की घोषणा की, जिसमें कथा-समारोह का विस्तृत विवरण ही प्रमुख होगा।

इस पूरे समारोह में सबसे ज्यादा सजस्त शहर कोई एक व्यक्ति दिखाई पड़ा, तो वे जैन्य थे। 'नयी कहानी' के विरोध की सन् '६५ तक जैन्य ने एक महत्वपूर्ण भूमिका अदा की है और इसी भूमिका में वे कथा-समारोह में भी उतरे थे। यह बात उनके पहले भाषण से ही स्पष्ट हो गयी थी। अपने सभी भाषण में उन्होंने केवल दो-एक ही बातें ऐसी कहीं, जिनका कुछ मतलब निकल सकना था, सोप उनका अपना शब्दजाल था। उन्होंने स्वयं कहानी-विषय का विस्तरेण करते हुए कहा—“जब कहानी का विस्तरेण होने लगता है तो अवरोध उत्पन्न होता है।”

विस्तरेण में अवरोध की उनकी बात इसलिए विचारणीय बन जाती है क्योंकि लेखन के सन्दर्भ में इसका एक गम्भीर पहलू है। कृत्रिम के विस्तरेण से कतराता एक तरह का सैनिक धराप है—“और इससे वे ही कतराते हैं, जो स्वयं को कुछ ज्यादा महत्वपूर्ण साबित करने की मन्त्रुनी के मारे हुए हैं। विस्तरेण की स्वतन्त्रता न देने के पीछे किसी भी लेखक का मन्ता यही होता है कि जो कुछ वह कह रहा है वही गिद्ध सत्य है और उसे ज्यों-का-त्यों स्वीकार लिया जाना चाहिए। इस धारणा के पीछे एक तरह के अन्धवाद की भाँग है। धारा के वैज्ञानिक युग में, जब मनुष्य ने हर चीज को जाँच-परखकर स्वीकार करने की स्वतन्त्रता प्राप्त की है, तब उसमें विस्तरेण न करने की भाँग करना एक निहायत गुरानी बात है। हर पीढ़ी निछाँदी पीढ़ियों का विस्तरेण करेगी और स्वयं भी विस्तरेण होगी। यह एक आवश्यक प्रक्रिया है, क्योंकि यही अन्धवाद से मुक्ति का रास्ता है।

‘नयी कहानी’ के लेखकों और कथा-समीक्षकों का ‘असम्य धराप’ यही रहा है कि उन्होंने अपने पूर्ववर्ती साहित्य का विस्तरेण किया और उसमें जो कुछ धर्म, गढ़ा हुआ और झूठा था, उसे चुनकर धर्मोत्तर दिया। भूटा, बिगड़ित और व्यर्थ का जो भी मन रखना में पा जाता है, उस बात-वार और हर बार धर्मोत्तर करने जाना ही ‘नये’ होने का चोकर है। नयी कहानी इसी-लिए किसी स्थिर तरह की चोकर नहीं है, अपने प्रतिमानों पर भी वह धात्रि नहीं है। स्वयं अपने में वे (नयी अन्ध-साहित्य में से) भी व्यर्थ को छोटने जाने की दृष्टि हो नयी कहानी की वास्तविक प्रक्रिया को जन्म देती है, इसीलिए मन्ता रात न विस्तरेण है और न मन्ता, वह मान उस प्रक्रिया का चोकर है, जो मान्य प्रवर्तमान है और हर बार नयी होनी पननी है।

इसी सन्दर्भ में अपनी मोट्टियो में सन् '६० के बाद के महत्वपूर्ण लेखकों रूपराय गिर, यगात्रनाद बिमल और मयना अक्षयान ने अपनी बातों को छरी

विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं में जिन व्यक्तियों ने इस कथा-समारोह की रिपोर्टें पेश की हैं, उनमें उन्हीं के दर्शन होते हैं। इतना अधिकार तो रिपोर्टर को मिलना भी चाहिए—यही तो उसकी एकमात्र उपलब्धि हो सकती थी।

बाते अगर बहुत सुलकर और बिना साय-लपेट के कही जायें तो सही यह है कि इस कथा-समारोह ने एक ऐतिहासिक दायित्व पूरा किया है। ऐसा नहीं था कि यह समारोह अपने में कोई एकांतिक घटना थी, बल्कि इसके पीछे पन्द्रह वर्षों की महत्त्वपूर्ण पीठिका है, और इन पिछले पन्द्रह वर्षों में जो कुछ पुनः-पुनः कर और छिपा-छिपाकर कहा जाता रहा है, वह सब एक बार में ही उद्घाटित हो गया।

और इस 'उद्घाटन' से बहुतों को तकलीफ हुई और कुछ लोग ऐसे नजर आये जो नयी कहानी से संतुष्ट लगे। ऐसे संतुष्ट लेखकों की दशा अजीब थी, क्योंकि शायद वे यह मानकर चले थे कि नयी कहानी नाम की जो चीज है, वह उन्हें भी मिलनी चाहिए। और अगर वह उन्हें नहीं मिलती तो वह नयी नहीं है, उसमें जो नयापन है, वह समय के साथ आता ही है, और चूंकि वे भी इसी समय में 'रह' रहे हैं, इसलिए उनमें भी 'वह' है जो नयी कहानी में है।

जब कुछ लेखक इस दृष्टि से सोचते हुए दिखाई देने हैं, तो उन पर रहम आता है—'क्योंकि' नयी कहानी से जुड़े रहने की आकांक्षा के बावजूद, वे जब उनकी आन्तरिक प्रक्रिया को समझ पाने में अपने को असफल पाते हैं, तो आशेषों की भाषा में छिप-छिपकर बोलने लगते हैं। नयी कहानी निम्नी एक लेखक, लेखकत्रय या लेखकों के समूह की अपनी घाती नहीं है और न वह ऐसा कोई प्रतिमान है, जो हिन्दी साहित्य में पुरानी कहानी के बाद गढ़ दिया गया है।

जिगी भी साहित्यिक विषय के 'नये' होने का प्रमाण ही यह है कि वह अपने में पूर्ववर्ती लेखन के सामने एक ज्वलन्त प्रत्यक्षिण सजा देती है और परिभाषा का गवट पेश कर देती है। कथा-समारोह में यही बात इतनाफ से गवडे गढ़ने सामने आयी।

उद्घाटन-गोष्ठी में बोचते हुए जेनेन्द्र ने अपनी दार्शनिक आस्थाकी में जीवनदृष्टि की महत्ता से इनकार करने हुए बड़ी मामूलियन से प्रश्न किया—
"यह (नयी कहानी) है क्या? और अगर है तो कहाँ है?" और उनके मन में शायद यह प्रश्न घुमड़ रहा था कि यह (नयी कहानी) है ही क्यों? और अगर है तो उनमें कुछकर क्यों नहीं है?

इस पूरे समारोह में सबसे ज्यादा संश्लेष अगर कोई एक व्यक्ति दिखाई पड़ा, तो वे जेनेन्द्र थे। 'नयी कहानी' के विरोध की सन् '६१ तक जेनेन्द्र ने एक महत्त्वपूर्ण भूमिका अदा की है और इसी भूमिका में वे क्या-समारोह में भी उतरे थे। यह जान उनके पहले भाषण से ही स्पष्ट हो गयी थी। अपने लम्बे भाषण में उन्होंने केवल दो-एक ही बातें ऐसी कहीं, जिनका कुछ मनसब निराल सकता था, दोष उनका अपना शब्दजाल था। उन्होंने स्वयं कहानी-विधा का विस्लेषण करते हुए कहा—“जब कहानी का विस्लेषण होने लगता है तो अवरोध उत्पन्न होता है।”

विस्लेषण से घबराने की उनकी बात इसलिए विचारणीय बन जाती है क्योंकि लेखन के सम्बन्ध में इसका एक सम्पूर्ण पहलू है। कृत्रिम के विस्लेषण से कथाना एक तरह का नैतिक अपराध है—“और हमने वे ही कतराने हैं, जो स्वयं को कुछ पचासा महत्त्वपूर्ण साधित करने की मजबूरी के मारे हुए हैं। विस्लेषण की स्वतन्त्रता न देने के पीछे किसी भी लेखक का मन्सा नहीं होता है कि जो कुछ वह कह रहा है वही मिथ्य सत्य है और उसे ज्यों-का-त्यों स्वीकार किया जाता चाहिए। इस धारणा के पीछे एक तरह के अंधकार की भाँति है। आज के वैज्ञानिक युग में, जब मनुष्य ने हर चीज को जैव-व्यवस्था स्वीकार करने की स्वतन्त्रता प्राप्त की है, तब उसने विस्लेषण न करने की भाँति करना एक निहायन पुरानी बात है। हर पीढ़ी पिछली पीढ़ियों का विस्लेषण करेगी और स्वयं भी विस्लेषित होगी। यह एक आवश्यक प्रक्रिया है, क्योंकि यही अपवाद में मूल का रहस्य है।

'नयी कहानी' के लेखकों और कथा-गर्भीयों का 'अंधकार अपराध' यही रहा है कि उन्होंने अपने पूर्ववर्ती साहित्य का विस्लेषण किया और उसमें जो कुछ व्यर्थ, मरदा हुआ और झूठा था, उसे खनकर अव्यवस्था किया। झूठ, विगलित और व्यर्थ का जो भी अंश रचना में आ जाता है, उसे बार-बार और हर बार अव्यवस्था करने जाना ही 'नये' होने का संकेत है। नयी कहानी इसी-लिए किसी गिर तरल की पीरक नहीं है, अपने प्रतिमानों पर भी वह बाधित नहीं है। स्वयं अपने में वे (यानी नये-साहित्य में से) भी व्यर्थ को छानने जाने की दृष्टि ही नयी कहानी की वास्तविक प्रक्रिया को जन्म देती है, इसीलिए नया रूप न विस्लेषण है और न समा, वह मात्र उस प्रक्रिया का संकेत है, जो सत्य प्रवर्तमान है और हर बार नयी होती चलती है।

इसो सम्बन्ध में अपनी शीटियों में सन् '६० के बाद के महत्त्वपूर्ण लेखकों द्वारा यह मित्र, कथाप्रकार विमल और समग्र अवधान ने अपनी बातों को यही

परिप्रेक्ष्य में रखा था। दूसरा यह जब यह कहते हैं कि 'हमारी बेचना पर मदियों का बोझ गिरा हुआ है'—यह बोझ हमें संपर्क करने की प्रेरणा देता है। हम घटने चारों घोर के बनावरण की उम्मीद नहीं कर सकते; इसीलिए हम रचना-शीलता के संदर्भ में प्रामाणिक अनुभूति की बात को महत्वपूर्ण मानते हैं और घटने समय के साथ चलते रहने के लिए 'नये' होने रहना ही जीवितना का लक्षण है। 'नयी कहानी' इसीलिए स्वयं अपने में विकसित होती आई है और आज तब '६० के बाद के महत्वपूर्ण कुछ लेखकों की कहानी भी नयी ही है।'

और गंगाप्रसाद विमल ने भी इस 'नयी' की प्रक्रिया को समझकर ही कहा था, 'नयी पीढ़ी प्रेम के (या किसी भी प्रसंग के) पिसे-पिटे रूप को स्वीकार नहीं करती'—यह समकालीनता की विरोधी स्थिति है। हम रहस्य के स्थान पर युग-व्यवस्था को जानना और समझना चाहते हैं। समकालीन बोध भोगे हुए व्यवस्था से ही प्राप्त होता है—इसलिए हम जीवन के साक्षात् बोध की स्वीकार करते हैं—यह बोध कोई स्थिर वस्तु नहीं है, इसके लिए सच्चे अर्थों में 'जीना' पड़ता है।'

ममता अग्रवाल ने 'कथा-शिल्प : प्रयोग की प्रक्रिया' ■ अन्तर्गत बोलते हुए कहा था, 'कहानी का कथ्य ही प्रमुख है और कथ्य को चुनने की दृष्टि ही नयी होती है। कहानी की भाषा ही कथ्य और बोध के अनुरूप होगी, शिल्प के पीछे ढीढ़ना हमारा उद्देश्य नहीं।'।

नवीनतम लेखकों में से इन तीनों लेखकों की बातों में विचारणीय तथ्य थे। जब ये तीन 'समय के साथ चलते रहने' और 'बोध के स्थिर न होने' और 'कथ्य को चुनने की दृष्टि ही नयी होने' की बात कहते हैं, तो वह और भी स्पष्ट हो जाता है कि हमारे नवीनतम लेखकों में इस 'नये' को वास्तविक रूप से प्राप्त-साध करने की क्षमता है और नये होते रहने की प्रक्रिया के प्रति उनमें एक सहज भावना है।

'नयी कहानी' की इसी निरन्तर नये होने की प्रक्रिया को जो लेखक नहीं समझ पाते, उनके लिए विशिष्ट नामों की कुछ रचनाएँ ही 'नयी कहानी' बनी रहती हैं, जबकि वे लेखक स्वयं अपने बनाये वृत्त छोड़कर ही भागे बड़े जाते हैं और नये प्रयोग में संलग्न हो जाते हैं। नये कहानीकार के लिए स्वयं अपनी या समकालीनों की भी कोई रचना सँचा नहीं है—और न है 'नयी कहानी'।

कटा-छँटा तराशा हुआ कीर्तिमान, क्योंकि अब तक किसी एक लेखक कहानी किसी नयी दृष्टि से कथ्य को उठाती है, और उस पर विचार-

विमर्श होता है, तब तक किसी और लेखक की कोई और कहानी नये प्रयोग की ताज़गी लेकर आ जाती है।

आज लोगों को आश्चर्य होता है कि सन् ६० के बाद कहानी के क्षेत्र में एक और नयी पीढ़ी आ गयी—और वे बड़े सजस्त भाव से कहते हैं—‘यह अजीब बात है, इसका मतलब है कि अब आये हुए सात नयी पीढ़ी आया करेगी—’इतनी जल्दी कहानी फिर बदल गयी !’

हाँ, बदल गयी। सन् ५० के आसपास की कहानी से सन् ६५ की कहानी बदल गयी है और यह प्रक्रिया ही नयी कहानी की मौलिक और आधारभूत शक्ति, और यह विविधता ही उसका वास्तविक स्वरूप है। जिस दिन ‘नयी कहानी’ किसी स्वरूप-विशेष को अंगीकार करके स्थिर और परिभाषित हो जायेगी, वही उसकी मृत्यु का दिन होगा। अगर कोई व्यक्ति किसी एक लेखक या लेखक-ग्रन्थ या लेखक-ग्रन्थ की कहानी को ‘प्रतिनिधि’ मानकर लिखने बैठ जाता है, तो वह चाहे जितना लिखता जाता जाये, उसमें ‘नये’ की न तो परिभाषा होगी और न वह ‘नये’ की प्रक्रिया से उद्भूत होगी।

मुझे इन सन्दर्भ में एक दिन की घटना याद आती है। उन दिनों मैं ‘नई कहानियाँ’ में था। एक बच्चा ‘नयी कहानी’ के बारे में तथाम मित्रासाहू लेकर आये और बापूरी देर बाद उन्होंने अपना असली प्रश्न किया—‘तो साहब यह बनाएँ कि नयी कहानी का मेरा कौन है—’आप या अमुक या अमुक या अमुक—’ तब मैंने बहुत बिनामना से निवेदन किया था—‘मेरा ! जनाब, यह बिनामना ही पाँठ है—’सब जाने जा रहे हैं, जिसपर आप अंगुली रख दें वही बता देगा।’

और सचमुच यही कथा-समारोह मे हुआ भी। नयी कहानी के जितने भी लेखक थे, वे सब अपने विचारों से सम्पन्न थे, उनके पास कहने के लिए अपनी अनुभूत बातें थीं, इसीलिए उनकी बातों में तेजी और सरापन था। यह सरापन ही कुछ लोगों के लिए सत्रास का कारण बन जाता है।

उद्घाटन-मीटिंग में ही जीवन-दृष्टि का मतला पेश हो गया था। जेनेट्र ने ‘जीवन-दृष्टि’ जैसी किसी चीज़ को मानने से इनकार कर दिया था। भगवती चरण वर्मा ने छाया जीवन-दृष्टि की जगह आवात्मकता को तरजीह दी थी और उगे गति-सम्पन्न माना था। चूँकि उद्घाटन-मीटिंग में विचार-विमर्श का मौका नहीं था, सिर्फ औपचारिक भाषण ही होने थे, अतः मैंने एक औपचारिक सा भाषण दिया था। पर उसमें इस बात को उकर उठाया था कि जीवन-दृष्टि ही वह प्रमुख बिन्दु है, जिसके बदलने से कहानी का परिदृश्य बदलता है। उसने

लेखकों का रास्ता साहित्य से जीवन की ओर बढ़ा, पर नयी कहानी ने इस रास्ते को बदला है और अब यह रास्ता ज़िन्दगी से साहित्य की ओर है।

उद्घाटन के बाद पहली गोष्ठी 'समकालीन कथा साहित्य में बदलती जीवन-दृष्टि' पर ही थी, इसलिए उद्घाटन-गोष्ठी में उठाई गयी जीवन-दृष्टि की चर्चा ही इस गोष्ठी में हुई और वह भी नयी कहानी और पीढ़ियों के सम्बन्ध में। इसी सम्बन्ध में अमृतलाल नागर ने कुछ महत्वपूर्ण बातें कही थी— उनके विचार में 'जीवन-दृष्टि' का मतलब महत्वपूर्ण था, 'जीवन के सपनों के बीच ही बोध होता है, जो जीवन-दृष्टि का निर्धारण करता है।' इसी के साथ उन्होंने पीढ़ियों के संपर्क को सामने रखते हुए कहा था, 'हर नयी पीढ़ी विद्रोह करती है और उसे करना चाहिए।' पीढ़ियों का विरोध साहित्य को घुसकर करता है।' अमृतलाल नागर के ये शब्द बहनों को सन्नाटे में छोड़ गये थे, क्योंकि कुछ नयी पीढ़ के लेखक, जिनके पास अपने विचार नहीं थे, वे एक समीप-सी पनाबटी शब्दा लिये घूम रहे थे और अमृतलाल नागर के ये वाक्य सुनकर उन्हें एकाएक लगने लगा था कि यह बात भी कही जा सकती है।

पीढ़ियों के संपर्क से झटके मूंदना एक सच्चाई से छिपकर भागना है। पीढ़ियों का यह संपर्क बराबर रहा है और पुरानी तथा नयी कहानी को लेकर भी है, यह भी बहुत माफ-माफ़ दिया देने लगा था। यह संपर्क जैनेन्द्र कुमार के लिए व्यक्ति-व्यक्ति का था, पर नयी पीढ़ी के लिए इसका स्वर वैचारिक था। अमृतलाल नागर की बात ही जैसे नयी पीढ़ी की बात थी। और वह प्रश्न भी कुछ व्यक्ति-व्यक्तियों तक सीमित नहीं था, इसका मीठा सम्बन्ध भी 'नयी कहानी' के उम्र प्रयाग से था, जिसका उद्घोष सन् ५० के आस-पास हुआ था। यह प्रयाग-रचनाशीलता और विचारों के स्तर पर था, व्यक्ति-व्यक्तियों के स्तर पर नहीं, क्योंकि नयी कहानी के लेखक उम्र समूह अनमान-अपरिचित लेखक-व्यक्ति हैं।

१३० डा० देवीप्रियंका अग्रवाली ने भी पीढ़ियों के इस वैचारिक गपने को चौंकाते हुए सन् ६० के बाद की कहानी के कुछ गूँथ खण्ड दिए थे। उन्होंने 'मृग' और 'मृग' के बाद की कहानी में 'मृग' के दौरान सोने के' की बात की थी और एक महत्वपूर्ण बात जो उन्होंने कही, वरमापर शिरी के गिरोह ने लिखा 'उत्थित नहीं मनमा, क्योंकि वह एक विचारशील बात है। सन् १३० डा० अग्रवाली ने कहा था कि " 'अधुनिजता' या 'नया' एक प्रक्रिया है, इसकी चेतना में ही हमारी समकालीन कहानी को एकदम बदला है। इसके बीच नकार कर सकता है कि पुरानी कहानी में प्रयोग की गई दृष्टि नहीं थी, जो

नयी कहानी में दिखाई देती है ! सन् '६० के बाद की कहानी उससे भी बदल गयी है ।'

मेरे विचार से स्व० डॉ० धवस्थी की यह बात आधारभूत तत्त्व की ओर सचेत करती है और उन सन्नस्त लोगों के लिए विचारणीय होनी चाहिए, जो 'नये' के नाम पर कभी खबरते, कभी पसीना छोड़ते और कभी आक्रोश-ग्रंथ होते या समझौता करते दिखाई पड़ते हैं । यह हालत उन सन्नस्त लेखकों की ही होती है, जो साहित्य में नवचिंतन और नवलेखन की बात को समझ पाने में प्रसमय हैं—ऐसे सन्नस्त लोगों में हर उम्र का आदमी है, इसलिए यह बार-बार कहना पड़ता है कि 'नवलेखन' के मूल्यों और धारणाओं का प्रत्येक उम्र में बंटी हुई पीढ़ियों का नहीं, दो तरह से सोचने वाली पीढ़ियों का है ।

इसी बीच पाश्चात्य प्रभाव का सवाल भी उठ खड़ा हुआ था और ये धारणाएँ लगने शुरू हो गये थे कि नया साहित्य पाश्चात्य चिंतन से आक्रान्त है, इसीलिए उसमें कुछा, निराशा और मृत्युवाद का धोलबाजा है । इस प्रश्न का उत्तर डॉ० शिवप्रसाद सिंह ने बड़ी सूझ-बूझ और सफाई से दिया था । उन्होंने कहा था कि पाश्चात्य संस्कृति में से कुछ ग्रहण करना वस्तुतः काम नहीं है । जब संस्कृतियाँ इतने निकट आती हैं तो यह आदान-प्रदान एक सहज स्थिति बन जाती है—'नया साहित्य जहाँ तक प्रभावों को ग्रहण करता है वहाँ तक उसे सही ही माना जायेगा । अनुमानाकरण करना घातक होता है—'और यह अनुमानाकरण भ्रमकचरे लेखकों में ही होता है ।

इसी प्रसंग में श्रीकामत वर्मा ने अन्तर्राष्ट्रीयता की चर्चा की थी और साहित्य की, सामाजिक मानवीय मर्जी को ही प्रमुख ठहराया था । विघटन और विखराव के सन्दर्भ में उन्होंने, 'भाव के बोध' को ही मान्यता दी थी । कथा-समारोह में शुरू की गोष्ठियों में यह चर्चा बराबर 'नये' के विविध पक्षों के विवेचन पर आश्रित रही और जब 'समकालीन बोध और साहित्य' पर चर्चा आरम्भ हुई तो एकाएक विस्फोट हुआ । मोहन राकेश ने चर्चा का आरम्भ करते हुए इस बात पर जोर दिया कि 'चिन्तन का नया परतल खोजने का काम एकेडेमिक स्तर नहीं हो सकता, उसके लिए जीवन्त साहित्यकार ही अपनी सतत जिज्ञासा लेकर प्रस्तुत हो सक्ता है । और यही लेखकों के अनुभवों की प्रामाणिकता का प्रश्न आता है, और 'सामाजिक सन्दर्भों की अनुभूति ही प्रामाणिकता की आधार भूमि है ।' नयी कहानी के सन्दर्भ में बोध के प्रश्न को उठाते हुए उन्होंने साहित्य के सवालियों को जिन्दगी के सवालियों के रूप में परखना

चाहा, इसीलिए मनुष्य की बदली हुई संवेदनाओं और निरन्तर बदलते समय-प्रसंग को उन्होंने रेखांकित किया।

दायित्व को लेकर मैंने प्रतिबद्धता के कोण से बात उठाई थी और कहा था कि 'यह प्रतिबद्धता कोई आरोपित मन्तव्य नहीं है। रचनाकार की प्रतिबद्धता ही उसे जीवन के संगत या विसंगत प्रसंगों से जीवंत रूप में जोड़े रखती है। एक कहानीकार के नाते लेखक प्रत्यक्षतः जिन्दगी को भेलता है और सामान्य व्यक्ति के रूप में जो कुछ भोगता है, उसे ही अभिव्यक्ति देता है। सन् '६० के बाद की कहानियों को लेकर या नयी कहानी के सन्दर्भ में जो कुछ, निराशा, मृत्यु या संताप की बात की जाती है, वह भी निजान्त प्रासंगिक है, क्योंकि चारों ओर का विपटन भाव के नये-से-नये लेखक के लिए एक मानसिक संकट पैदा करता है और सन् '६० के बाद की कहानी भी उसी अनुभूति की प्रामाणिकता पर टिकी हुई है। नयी पीढ़ी नीलम देश की राजकन्याओं और प्रसंगहीन व्यक्तियों की कहानियाँ लिखने में विश्वास नहीं करती, क्योंकि जो जिन्दगी वह भेलती या भोगती है, उसी को वह सच्चाई से अभिव्यक्त कर सकती है।'

जैनेन्द्र कुमार इसी बीच मंच पर आये और उन्होंने अपना धाकड़ मिहायन व्यक्तिगत स्तर पर प्रकट किया—“उन्होंने श्रोताओं को सम्बोधित करते हुए कहा, “बनी भाषने देना कि नयी कहानी क्या है? वह भोगबादे की कहानी है। नयी कहानी माने कहने हैं कि वे 'भोग' कर लिखते हैं। तिवरैट और छारों पीना और औरत के साथ भोग करना ही इनका अनुभव है। 'इन्होंने औरत को 'मादा' बना लिया है, उसे माँ और सौता के आसन से उतार दिया है।” (वे कह ही रहे थे कि एक श्रोता कहीं कुंठकुंठोया—‘मुनीनां माता की।’) इसके बाद जैनेन्द्र कुमार ने अपने एक विश्व की विस्तार सुनाया कि वे निम्न उनके पास धर्म और औरत कि २१७ औरतों की तो मैं भीग चुका, अब २१८ भी बाँस रही है। यह नयी कहानी का 'भोग दर्शन' है। एक शरीर करी, दूसरी करी, तीसरी करी और चौथी भी। चौथी भी करी—सब देखिए जीवन का अनुभव प्राप्त होता है—“यही है नयी कहानी की प्रामाणिकता की शक्ति।” उनके बाद जैनेन्द्र कुमार ने बड़ी लूची और नाटकीयता से कुछ बार दिया (क्योंकि उनकी एक कहानी का हिस्सा मैंने पहले दिया था, जिसमें एक देवी-प्रेमिका के प्रेम को प्रेमिका का रिता बर्जान नहीं करता। रिता उन दोनों को एक कमरे में बन्द कर देना है और कुछ समय बाद बीच-दर उन दोनों को निहायना है, तो लूची अपने रिता से कहती है, ‘आज से तू व्यक्ति मेरा भाई है।’) और

श्रोताओं से कहा, “कमलेश्वर को दुःख यह है कि उस लड़की के साथ उन्हें क्यों वन्द नहीं किया गया ! यही कुप्पा है नयी कहानी की !” पुराना साहित्य वास्तव मूल्यों का साहित्य है और वह आत्मानुभूति का साहित्य है । उस परम्परा से चलता होना ही भ्रष्ट होना है । नयी कहानी की यथार्थ की पुकार भोगवाद की पुकार है, जो महिमामण्डित स्त्री को भ्रष्ट करने पर तुली हुई है।”

हरिचंकर परसाई, जो इस समय श्रोताओं में बैठे थे, कहते हुए मुने गये—‘हे श्रोताओं ! जितना धर्म, ज्ञान और दर्शन था, वह सब जैनेन्द्र ने अपने प्रधान भाषण में आपकी दे दिया था । ईर्ष्या और द्वेष अपने लिए रख लिया था ।’

पर अपने भाषण में परसाई ने जैनेन्द्र कुमार की ‘आत्मानुभूति’ की चर्चा करते हुए कहा, “यह सब बुरा नहीं है । लेकिन लेखक को यह फंसे करना चाहिए कि कहां पर आत्मा बोल रही है और कहां पर भ्रष्टवाद ! होता यह है कि बोलता भ्रष्टवाद है, पर हमारा यह लेखक समझता है कि आत्मा बोल रही है । लेखक की आत्मा कोई बंध नहीं है, वह भेजे हुई स्थितियों से ही निर्मित होती है । कई सामियों के बाबजूद अग्निवादी चेतना ने यथार्थ को निकट से जानने-समझने में सहयोग दिया है।” और यह यथार्थ बोध ही आज नये साहित्य का आधार है ; यथार्थबोध के अभाव में लेखक मायुक्तता और रोमान्स से आक्रान्त हो जाता है, जैसा कि बैंगला लेखक शर्कर की ‘चौरंगी’ में हुए अच्छी स्त्री असमय मर जाती है या आत्महत्या कर लेती है। “अच्छी स्त्री तो कष्ट-मर्याद-सम्पन्न जीवन जीने के लिए मजबूर होती है ।”

इन तरह की बातें फिर भैली या भीगी हुई स्थितियों के बारे में होने लगी थीं । जैनेन्द्र कुमार ने ‘भोगने’ का भी अर्थ लिया था, वह उन्हें ही शोभा देता था, पर श्रोताओं के लिए स्पष्टीकरण भीहन राक्षसों में किंमो । उन्होंने कहा, “पुरानी पीढ़ी और नयी पीढ़ी के बीच सब संवाद-संतु भी नहीं रह गया है, क्योंकि पुरानी पीढ़ी दूसरों की बात को भ्रमर सफंद में अंतर्गत हो गयी है । जैनेन्द्र कुमार ‘भोगने’ का भी अर्थ (ज्ञान-बुझकर) लगाते हैं वह हमारे धर्मप्राप्त नहीं है । हम उसे भोगने के रूप में प्रयुक्त करते हैं और उसका सम्बन्ध जीवन की हर विभीषिका, अन्धकार और अत्याचार को भोगने से है ।” वास्तवता की बात का उत्तर देते हुए राक्षस ने कहा था, “हर साहित्य जालाकिन (स्टेड) होता है । १७वीं सदी की कोई कलाकृति महान् हो सकती है, पर उस पर समय की छाप होती है, और उसी का अनुकरण बीसवीं सदी में नहीं किया जा सकता,

इंगीलिश साहित्य साक्षित्री की धारणा काम-भागेन्द्र ही हो सकती है।" त्रिग रामय मोहन गवेषन खोल रहे थे उम्र गमय योशाघों की धगती गति में बँडे जेनेन्द्र कुमार उन्हे टोह-जोरकर बचाने का गरिचय दे रहे थे, त्रिग पर राजेन को बहना पडा था, "यह धगती गति में बँडे हुए जेनेन्द्र कुमार दर्जा नात्र के गिपारी की गहट सात्र मचा रहे है। मुझे आजा है, वे धगने को गगन (विह्वल) करेगे।

इग गाँठो में बहून-जे बलाघों ने भाग निवा था। गिबप्रसाद गित ने पुनः गहूरवपुणं गगाम गन् '६० के बाद की कहानी के सम्बन्ध में उदाये थे। तन् '६० के बाद की कहानी भी उगी 'प्रामाणिक अनुभूति' या 'समिप्यक्ति की सन्धाई' या 'निरन्तर प्रयोगशीलता' के सन्दर्भ में बर्णित होनी रही। दूषनाथ गित ने यही तबजोह और जानाँलना मे धगने की 'धमागी पीड़ी' का कहा था। जो लोग सग्डों के छतरी धपों तक ही जा पाते हैं, उनके लिए 'धमागे' धन्ध मे धत्रीय सी ध्वनि थी और वे हनुवाह रह गये थे। उन्होंने यह नहीं सोचा कि जब दूषनाथ या गगाप्रसाद विमन यह बात करते हैं, तो यह उनकी व्यक्तित्वन विव-धाताओं का सवाल नहीं, एक पूरी पीड़ी के सामने लड़ी विमंगतियों और बर्न-नामो का सवाल है, जिनमे यह नयी पीड़ी जीने के लिए धगने को नियतिबद्ध पाती है। धाबादी के बाद जो मोहमय हुआ है, वह पूरी पीड़ी का है... किन्ती एक व्यक्ति का नहीं।

मोहभग, विभाजन और टूटे हुए सम्बन्धों की पीठिका ने ही नयी कहानी की मानसिकता को जन्म दिया था, इन स्थितियों से धगने को संलग्न पाना ही दायित्व-बोध का लक्षण था। लेखक का दायित्व-एक सामान्य नागरिक के दायित्व से भलग नहीं होता, अन्तर होता है तो तिकं तीव्रता और गहराई का। जिसे सामान्य जन तकलीफ-भाराम, मुल-दुख, भाशा-निरासा जैसे धब्बों से प्रकट करता है, लेखक उन्ही को समय की पीठिका मे उभरे मूल्यगत प्रतिपत्नों से प्रकट करता है। जीवन-भूत्यो की यह खोज ही नयी कहानी की-बैचारिक आधार-भूमि है, इसीलिए नया लेखक 'मनोरंजन करने' और 'सेसेवर-कहाना' से कतराता है, क्योंकि उसके लिए कहानी लिखना केवल जीवनशासन की मजबूरी नहीं है। वह इस सारे, विशोष, अनास्था और टूटने के बीच, रहहर विनिष्ट या मसखरा नहीं बनना चाहता, वह एक जिम्मेदार धादमी की तरह पेस धाना चाहता है।

इस समारोह में जब 'प्रयोग की प्रक्रिया' पर बातचीत हुई, तो यही बात कहानी के सन्दर्भ में फिर सामने आयी। राजेन्द्र यादव ने धगने लिखित मापण मे इसी बात की ओर इंगित किया था, जब उन्होंने कहा था कि 'मैनेरिजम के

कारण युगबोध की पकड़ छूट जाती है। नयी कथा घटना की नहीं, घटनाओं की नये सन्दर्भों, सूक्ष्म संवेदनाओं में व्यक्त करती है—यह कलाकार की प्रतिभा पर है कि वह परम्परा का निर्वाह करे या उससे हटकर अपने को नवीन रूप में प्रस्तुत करे। भन्दाजे वहाँ जब भ्रान्तरिक अनुभूति से उद्भूत नहीं होता, तब उसे दूसरों का मुँह देवना पड़ता है।....'

कहानी कला की यह भ्रान्तरिक अनुभूति से उद्भूत अपेक्षा फिर कथ्य की उसी प्रामाणिकता का स्वर प्रखर कर रही थी, जिसके लिए नयी कहानी प्रयत्नशील रही है। पुरानी कहानी की शैली (हायरी शैली, पब शैली आदि) कितनी भारोपित थी, और वह कथ्य से कितनी भ्रमम्बद्ध थी, या वह मयार्थ अपेक्षाओं से कितनी कटी हुई थी, इस बात को राजेन्द्र यादव और रमेश बशी ने बड़ी अन्तर्दृष्टि से पेश किया। रमेश बशी ने अनायास प्रयास को ही महत्वपूर्ण माना और अनुभूति की ठीक-ठीक अभिव्यक्ति के लिए ही प्रयोग की साधकता को स्वीकार किया। रमेश बशी ने अन्य मोटियों में भी कुछ मौलिक और महत्वपूर्ण विचार प्रस्तुत किये थे। अनायास और सायास कहानी के वर्गीकरण को रखते हुए उन्होंने सखिलपट जीवन की सबेदना से निरन्तरता में जुड़े रहने की बात कही थी। नये कहानीकार का यह आत्मसन्तर्पण ही उसे जीवन्त बनाये रहता है। जिस कहानी के लिए संयोजना न करनी पड़े, उसे ही उन्होंने अनायास कहानी की सजा दी थी। अनायासता की यह वसाश ही आच की कहानी के हर घग की मौलिक आवश्यकता बनती जा रही है, किसी भी तथ्य के भारोपण को, चाहे वह सामाजिकता का हो, सैद्धान्तिकता या वैयक्तिक कुष्ठा का—नयी कहानी भस्वीकार करती है। ममता भगवाल ने भी 'चित्त के पीछे न दौड़ने' की बात कुछ इसी भन्दाजे और कोण से उठाई थी।

तीन दिन यह विचार-विमर्श चलता रहा। शरद जोशी, धनंजय वर्मा, राजेन्द्र भवस्वी, सुदर्शन चोपड़ा, भीष्म साहनी, मन्मू भण्डारी आदि ने भी चर्चाओं में महत्वपूर्ण भाग लिया था। शरद जोशी और परसाई को दोदूक बातें, कटाक्ष और साफजोई सबके लिए सुखद अनुभव था। शरद जोशी ने अपने चारों ओर की हिन्दगी को महत्ता से देखने और मुक्त भाव से जीने पर जोर दिया। अपने व्यंग्यात्मक लहजे में उन्होंने लक्ष्मीनारायण साल को बड़ी खबर ली और घोषित किया कि "नयी कहानी के दो एकसदृश हैं; एक, डॉ० साल और दूसरे निर्मल वर्मा—ये दोनों ही आंचलिक हैं। साल भाभी को भीजी लिखकर चमत्कार पैदा करेंगे और निर्मल को अगर रसीधर से बरामदे में आकर, भाँगन से निकलकर यती से होते हुए शरावधर में जाना होगा तो वे कहेंगे कि

मैं जिनसे निकलकर कागिरी में आया, कागिरी में कोटेगाई से होता हुआ स्ट्रीट में पहुँचा और स्ट्रीट से गल्ले में घुस गया। हिन्दी में वगैरह दो 'न'ों कहानीकार है, बाकी तो जो है सो है।"

राजेंद्र धवर्गरी ने भी यथार्थ को समझने और अपने परिवेश को घाँटने की बात कही थी। गण्ड जोशी या राजेंद्र धवर्गरी की बात का मुत्ता था—जानीपता (इतिहासनेम)। नयी कहानी ने मुक्त से ही घाँटी दम जानीपता की प्रकृति को प्रमुख माना है, क्योंकि जानीप परिवेश में बँटकर अपने साहित्य का गृह बन रही हो गयी। वहीं तो लेखक की चेतना का मूल गीत है और उसके समय-मोड़ का प्राथमिक आधार।

भीष्म साहनी जिम गोष्ठी के अध्यक्ष-मण्डल में थे, और जिनका वे कथ्य मंचालन कर रहे थे, उनमें भी बिजेय नहीं बोले। पता नहीं वे इतने चुप क्यों थे। जिम गोष्ठी के वे अध्यक्ष थे, उनमें भी उनमें जब खाने के लिए अन्य साथी लेकर और थोड़ासा ने खोर दिया, तो वे दूसरा ही बोले कि कहानी के कला-पक्ष को नजरअन्दा नहीं करना चाहिए। भीष्म साहनी बहुत उदासीन ही रहे और थोड़ासा को यह मनास ही रहा कि वे उन्हें नहीं सुन पाए।

गुरशान चौधरी ने नयी भाषा की तलाश की बात कही। उनका आशय यही था कि बिना सटीक औजारों के हम कोई अच्छी और मुश्किल कलाकृति सायद न गढ़ पाएँ। भाषा की तलाश ही हमें सम्पन्न कर सकती है, नहीं तो सारा कथ्य धनगड़ होकर धरा रह जायेगा।

वृन्दावनलाल वर्मा और रवीन्द्र कालिया की हालत लगभग एकसी थी। एक को अपने पुराने होने का गर्व था तो दूसरे को एकदम नौसिलिया होने का। मैं बहुत कोशिश के बावजूद यह नहीं समझ पाया कि रवीन्द्र कालिया क्या कहना चाह रहे हैं। वे कुछ बोल रहे थे, शायद मृत्यु, समास, नियम जैसे शब्दों का प्रयोग कर रहे थे और सामने की पक्ति में बैठे राकेश को देखकर उनकी कहानियों का चित्र करने लगते थे। यह सिखसिखा बेहद मनोरंजक था। रवीन्द्र कालिया ने शायद कहा, (जैसा कि उन्होंने स्वयं लिखित रिपोर्ट में लिखा है)—“...उसके निकट देशकाल का यह महत्त्व नहीं रहा...” जहाँ देशकाल महत्त्वपूर्ण रहता है और उसमें प्रवाहित होने वाली संवेदनाएँ गौण ... (इसी समय उनकी दृष्टि मोहन राकेश पर पड़ती है और वे एकाएक बहते हैं) जैसे कि मैं मोहन राकेश की ‘फटा हुआ जूता’ कहानी को लेना चाहूँगा...” इस कहानी में बड़ी ताज़गी है, मैं उनकी इस कहानी को बहुत महत्त्वपूर्ण मानता हूँ। ...तो जहाँ तक मृत्यु, समास, भय, अनास्था का सवाल है, कोई उससे मुक्त

नहीं है*** (उनकी दृष्टि फिर मोहन राकेश पर पड़ती है और वे झटके से कहते हैं) जैसे कि मोहन राकेश की कहानी 'अस्म' है*** इस कहानी में राकेश अपनी पिछली कहानियों से बहुत अलग हैं*** तो आज की कहानी में***

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार अपने में मस्त थे। चर्चामो को लेकर वे सशस्त्र भी थे। उनके लिए जरूरी था कि वे दोनों पीढ़ियों से मुस्कराकर बात करें और सबका दृष्टिकोण सम्भलने की कोशिश करें। तीनों दिन वे बातों को सम्भलते रहे।

धनंजय वर्मा ने अपना लेख 'कथा साहित्य : उपलब्धियाँ, उभरती दिशाएँ और प्रवेशार्थ' विषय पर आयोजित गोष्ठी में पढ़ा था। उनके निबन्ध के शुरू के हिस्से में (शास्त्रीय भाषा के वाक्त्रुद) नये कथा-साहित्य के उद्भव के ऐतिहासिक कारणों की खोज थी और वे भी इसी निष्कर्ष पर पहुँचे थे कि 'नया' शब्द काल-सापेक्ष नहीं, दृष्टि-सापेक्ष है। उनके निबन्ध का उत्तरार्ध, जिसमें नये कहानीकारों की विराट बिबेचना थी, अनपेक्षित था, क्योंकि वहाँ एक-एक लेखक को जाँचने-परखने का यह वक्त नहीं था। लेकिन उनके लेख का पूर्वार्ध बहुत महत्वपूर्ण था। धनंजय वर्मा की शास्त्रीय भाषा को बहाना बनाकर 'प्राध्यापकीय दृष्टि की सिद्धान्तप्रियता व परिभाषा-प्रियता को जीवन साहित्य के मूल्यचक्र के लिए अपर्याप्त बनाने हुए नयी समीक्षा-पद्धति की माँग की थी। सरलित कला-प्रक्रिया को स्पष्ट करने के लिए उन्होंने अध्यापकों एवं समीक्षकों के सामने रुचि के परिष्कार की बात रखी थी। धनंजय वर्मा को अपनी कुख्यात बिरादरी की जड़ता का सारा सामियाजा जबरदस्ती भुगतना पड़ा, जबकि उनकी स्वापनाओं में उनका अपना स्पष्ट दृष्टिकोण था।

डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल गोष्ठी में पधारते ही तानाशाहों पर बरस पड़े। नयी कहानी की चर्चा करते हुए उन्होंने चण्डालों, हलाचूलों, सादिरसाह, मुगोलिनी और टिडलर आदि 'लेखकों' के नाम लिये और अन्त में उन्होंने मार्क्स को एक पक्ष प्रस्तुत किया और अपनी ओर से समारोह का समापन करके बड़े दिन पहले ही बहुत लुग होकर बैठ गये। दीनेश मटियानी ने उन्हीं की परम्परा का निरुद्धार किया। इन दोनों ही लेखकों ने श्रोताओं का भरपूर मनोरञ्जन किया।

समापन-गोष्ठी तक पहुँचते-पहुँचते बानें बहुत स्पष्ट हो गयी थी और यह लगने लगा था कि पुरानी पीढ़ी के जड़ विस्म के लेखकों से बात करने का विनयित्वा लाभ हो गया है, क्योंकि समारोह में सब बातें होनी थी और नये लोगों को सब रहा था कि प्रभूतनाथ नागर, भगवती बाबू (जो वहाँ उपस्थित

ये) जैसे आचार्यों को छोड़कर पुरानी पीढ़ी के उग्रमित्र लोगों से आजीवनता और मोहाई में बाध नहीं हो सकती, क्योंकि वे मानें कहने-सुनने-मममने के लिए नहीं, बल्कि बीच-उछालने और जैसे-तैसे अपना बचा-मुचा बना बचाये रखने के लिए हर स्तर पर उत्तर सकते हैं।

सत्तकाल के श्रोताओं ने गन्धर्व बड़े धीरज का परिचय दिया, समा-भवन हुयेगा आठ-नीसी श्रोताओं ने भरा रहा और 'लेख-पाठक : सामने-सामने' गोष्ठी में गन्धर्व इन बात का पना बना कि श्रोता या पाठक-जग नयी प्रयोगशीलता के प्रति कितना जागरूक और उत्कण्ठित है। श्रोताओं के सम्भार और प्रबुद्धता को देखकर एक आश्चर्यजनक अनुभव हुआ। श्रोताओं में नये की समझने-जानने की गम्भीर जिज्ञासा थी और उनके पास बेहद सूक्ष्म-बुद्धि थी।

समारोह की समाप्ति के पहले ही संज्ञा लोगों की क्रियाशीलता एक प्रतीय-सी बेवसी और निरर्थकता की अनुभूति में बदलने लगी थी। वे अपने को मूल प्रवाह से अलग महसूस कर रहे थे और बेहतरों पर झूठी मुस्कराहटें बिचकाए स्पोर्ट्समैनशिप का उदाहरण प्रस्तुत कर रहे थे।

समापन-गोष्ठी में 'मौड़ बहुत खयाल थी। सबसे पहले लक्ष्मीचन्द्र जैन ने (जिन्होंने 'समारोह की पीठिका' पर उद्घाटन सत्र में संसद की ओर से सदा-कांक्षाएँ व्यक्त करते हुए आयोजन की आवश्यकता और 'दृष्टि' के सम्बन्ध में अपने विचार व्यक्त करके शुभारम्भ किया था) संसद की ओर से कहा, 'मह हमारे लिए बड़े महत्व की स्थिति रही कि हमने रचनाकार को प्रत्यक्ष देखा और उसकी कहानी सुनी। आज की कहानी क्या कहना चाहती है, इसे भी जाना-समझा।'

इसी के बाद भैरवमल सिंघी (समापन-गोष्ठी के अध्यक्ष-मण्डल के सदस्य) भाइक पर आये, और तीनों दिनों के बाद-विवाद और बातों में जो कुछ महत्वपूर्ण सामने आया था, उसे उन्होंने रेखांकित किया। उन्होंने अपनी बातें बहुत तकलीफ से कही थी, क्योंकि पुरानी पीढ़ी के व्यवहार से वे ही नहीं श्रोता भी अत्यधिक खिन्न थे। भैरवमल सिंघी ने बहुत स्पष्ट शब्दों में कहा, 'मैं नयी विचारधाराओं का स्वागत करता हूँ... जैनेन्द्र कुमार और भगवती चरण वर्मा ने यह कहा है कि यहाँ गाली-गलौज और तीतर-बटेर की लड़ाई हुई। मैं बहुत स्पष्ट शब्दों में कहना चाहूँगा कि जैनेन्द्र कुमार ने व्यक्तिगत स्तर पर उत्तरकर बहुत छिछली बातें की और आक्षेप किये... यही पीढ़ी के पास अपने विचार हैं इसीलिए इन तीन दिनों में यहाँ बिन्दवी घड़वली रही!... पुराने में भी अच्छा मौजूद है, पर जो गलत गया है, सड़ गया है, उसे साफ होना ही चाहिए, योकि यथापं से मुँह नहीं मोड़ा जा सकता। यह समारोह आशा से अधिक

सफल रहा है; यह जीवन विचारों, विवादों का मंच बनी, यही इसकी सफलता है।' भवरमल सिंघो ने अपनी बातें बड़े जोश से कही थीं और सभागार में सन्नाटा छा गया था। संनस्त लोगों की हालत बहुत पतली हो उठी थी। वे यशनें झँक रहे थे और उन्हें कोई सहारा नहीं मिल रहा था। प्रो० कल्याण-मल सोढ़ा ने नये-से-नये की चर्चा की और यह भी सुखद आश्चर्य ही था कि उन्होंने नवीनतम लेखकों की रचनाओं और उनमें रूपायित बिन्दुओं की मूढ-ताओं की बड़ी पैनी दृष्टि से समीक्षण किया। सन् '६० के आस-पास के कथा-कारों तक की महत्त्वपूर्ण रचनाओं पर उन्होंने आधिकारिक तरीके से दृष्टिपात किया और कहा कि नये की यह यात्रा अब अवाध रूप से शुरू होनी है।

समारन में विभिन्न गोष्ठियों की रिपोर्टें भी पेश की गयी थी। बिष्णुकांत शास्त्री, रमेश बशी और भीमसेन त्यागी ने बड़ी निस्संगता से विवरण प्रस्तुत किया, जबकि अन्य व्यक्तियों ने अपने को खरा ब्यादा महत्त्वपूर्ण मान लेने का अचरम किया था।

सीताराम सेक्सरिया ने सदन के अध्यक्ष के रूप में अपनी गरिमा और बहृष्यन का गालीन परिचय दिया और कहा कि विचारों का विनिमय ही हमारा लक्ष्य था "हम उत्तम सफल रहे हैं। परमानंद बूढ़ीवाल ने कोषाध्यक्ष और स्वागत समिति की ओर से तथा जगमोहनदास भुंभड़ा ने सचिव होने के नाते धन्यवाद-भाषण किया।

लेखकों की ओर से रव० डॉ० देवीराकर धवस्ती धन्यवाद देने के लिए खड़े हो गये कि जेनेट्रुमार मंच पर अपने-आप पहुँच गये और अध्यक्षों से 'एक मिनट' समय माँगकर उन्होंने भवरमल सिंघो के भाषण के सन्दर्भ में आपा-पटा अपनी सलाई दी, कुछ प्रकट किया और धन्यवाद देकर चुपचाप उठकर भागे।

समारोह समाप्त हुआ और उसके बाद अन्य संस्थाओं के कार्यक्रम शुरू हुए। इन कार्यक्रमों में लगभग सभी लेखक मिसते-जुलते रहे और धीरे-धीरे एक-एक कर बिदा हो गये।

मैंने पहले ही कहा है कि यह समारोह अपने में सांकेतिक नहीं था, इसके पीछे १५ वर्षों की भूमिका है। यह समारोह ऐतिहासिक इसलिए भी सिद्ध हुआ कि विचारों का विनिमय बहुत सुलभ हुआ और जो कानों धातोंपो कि रूप में पुगपुगई जाती थी, वे उभरकर सामने आयीं, और उनपर जमकर बाद-विवाद हुआ। 'समिन्धुति की सच्चाई', 'आमागिबना', 'प्रयोगसीमता की निरनरता', 'नये होने की प्रक्रिया', 'जातीयता का सांस्कृतिक संदर्भ', 'जीवनदृष्टि की महत्ता', 'बन्धन का बोध', 'व्यक्तिगत', 'अनुभूतिरचना', 'जीवन की जेनर या भोग

कर लिखने की बाध्यता', 'कथ्य के अपने शिल्प से उद्भूत होने की अनिवार्य स्थिति', 'टूटे सम्बन्धों के बीच नये मूल्यों की खोज', 'संवेदनात्मक अभिव्यक्ति', 'निरंतर मूठ को छाँटते जाने की भकुसाहट' और 'नयी भाषा की तलाश' आदि पचासों आधारभूत कोण थे, जिनका उल्लेख और विशद विवेचन इन पन्द्रह वर्षों के बाद इस समारोह में हुआ। संश्लेष लोगों के लिए यह केवल शब्द थे, पर वे सत्कार, जिनका पूरा इन्वाल्वमेंट अपने सृजन से है, उनके लिए इन शब्दों में ही गहन अर्थ और अर्थों के विभिन्न रंग थे। अपने को विस्तारित करने की यह क्षमता इस नयी पीढ़ी में ही है, जो स्वतंत्रता के बाद हिन्दी साहित्य में आयी है, और जो जीवन की विविधता, विसंगतियों और प्रसंगियों-सहित अपनी वैयक्तिक मौलिकता के परिप्रेक्ष्य में समय के अर्थों के साथ अधिकाधिक सच्चे सम्बन्धों की खोज में व्यस्त है।

मुझे नहीं मालूम कि कहानी को लेकर इतना विशद विवेचन कभी किसी भी भाषा में हुआ हो, जितना पिछले वर्षों में हिन्दी में हुआ है और जिसकी सहज परिणति यह कथा-समारोह था।

सश्लेष लोगों की पीढ़ी हमेशा हर साहित्य में रही है। इस पीढ़ी में वे पुराने भी होते हैं, जो अपनी साहित्यिक निमित्तियों के अंग सलियारों में से निकलकर 'समय' को भोग नहीं पाते और वे नयी वय के भी होते हैं, जिनमें अपनी प्राकृतिक क्षमता नहीं होती; जो नये की प्रशिक्षा से अस्पृधित हैं, जो नये का निरंतर अपने में नया होने रहने की बात को धारणसात करने में अक्षम हैं। और कुछ वे भी हैं जो स्वयं अपने से इसलिए लुप्त हैं कि असो साहित्य में उन्होंने भी कुछ कर लिया है। वे संतुलन खोजते रहते हैं, और मूर्त देखकर मशगल मारते हैं।

सश्लेष लोगों की यह पीढ़ी हर समय मौजूद रहती है। साहित्य में सब-कुछ बदलता जाता है पर यह पीढ़ी कभी नहीं बदलती। नयी कहानी के साथ भी यह पीढ़ी मौजूद है और हर नयी अवधारणा के साथ यह मौजूद रहेगी। नये के अस्तित्व की यह शर्त है कि वह बराबर नया होते रहकर ही जिन्दा रह सकता है और सश्लेष पीढ़ी के अस्तित्व की निशानी ही यह है कि वह हर नये के रास्ते में अड़ बनकर खड़ी रहे।

कहानी में 'जीवित विचार' और अभूतता का प्रश्न

कीट्स के कुछ शब्द वही छप्पे थे। एक क्षण की लाइन बराबर याद आती रहती है : 'Every thing that reminds me of her goes through me like a spear !'

“वह नदी भी कभी-कभी बहुत उदास होती थी। उसके बके हुए पानी में रोशनी की धमसीरें काँपती रहती थी। धब भी काँपती होंगी। पर कोई कब तक खड़ा रह सकता है ? मेरा जो कुछ छूट गया है, वह जैसे धब भी वही है—मेरी शक्ति अतितयार बिजे हुए और एक एक बूट-सा बरत गुजर गया है। लेकिन इस गुजरने के साथ कुछ ऐसा भी जुड़ा हुआ है, जो हाथ नहीं आता, कहा नहीं जाता, लिखने से भी बच रहता है।

कुछ-कुछ ऐसा भी तो है, कहानी के बारे में भी—उसे परिभाषित नहीं किया जा सकता। सामयिक कोई भी सर्जनार्थक लेखक नहीं कर सकता। परिभाषा वे दे सकते हैं, जो उस सबसे गुजरे नहीं हैं और न जिन्होंने बरत को गुजरते देखा है। अगर ऐसा हुआ होता तो वे भी परिभाषा नहीं दे पाते।

दूसरे की तकलीफ को शब्दों में बाँधा जा सकता है, अपनी तकलीफ को नहीं। आज कहानी में 'दूसरे की तकलीफ' जैसी कोई चीज नहीं रह गयी है। जो दूसरे का था, उसे भी लेखक ने अपना बना लिया है। आज की कहानी के बहुत से 'मैं' ऐसे हैं जो 'स्व' नहीं हैं। उसने आत्मकेन्द्रित 'मैं' को आत्म-विस्मृति दी है।

'दूसरे की तकलीफ'—बके हुए पानी में रोशनी की काँपती हुई धमसीरों की तरह ही तो है। उसकी भी कोई परिभाषा नहीं है।

इधर बहुत मुनने से आता है कि हर 'कहानीकार पहले कवि रह चुका होता है। यह 'कवि' रूढ़ धर्मों में ही प्रयुक्त होता है कि जब वह कविता में 'सफल' नहीं होता, तो कहानी की ओर आता है। यह 'सफल' होना क्या बला

है ? अगर यह सही होता, तो हर 'असफल' कवि 'सफल' कहानीकार हो गया होता ।

हर कला किमी-न-किमी अपेक्षा के कारण ही अपनी-अपनी सीतियों में रूपायित हुई है । इन अपेक्षाओं के सोन मिल्ने हैं । कपड़ा खाकर पेट नहीं मरा जा सकता और धन्न को पहना नहीं जा सकता । सगता यही है कि कविता और कहानी की भावधारा में एक सूझ, पर भूलभूत अंतर है । कहानी का जन्म मनुष्य की उस अपेक्षा से नहीं हुआ है, जिससे कविता का हुआ होगा । कहानी हमेशा एक प्रयोजन से जुड़ी रही है—'सह-अनुभूति' की अधिकाधिक एकात्मता ही उसकी यात्रा का सङ्ग रहा है । इसीलिए कहानीकार की नियति 'मोक्षा' होने में है । वह निजत्व को रखने हुए भी अकेला नहीं हो पाता । अकेला होता ही उसकी मृत्यु है । सीमित अनुभवों का व्यक्तिक कवि हो सकता है, कहानीकार नहीं ।

कहानी मनुष्य की बौद्धिक और सामाजिक अपेक्षाओं से ज्यादा जुड़ी हुई है । निरन्तर जटिल होते जीवन को बहल कर सकना वायद कहानी के ही वश का है, या फिर नाटक के ।

युगों का अंतराल पार कर कविता के माध्यम से कही गयी अधिकांश वे कृतियाँ ही जीवित रही हैं, जिनमें कहानी और नाटक के तत्त्व विद्यमान हैं । मात्र कविताएँ हमारी धरोहर-भर हैं । वे यतिशील समय-संचेतना के साथ बराबर नहीं चल पाई हैं । क्या-तत्त्व से हीन कविता के सामने कभी कोई बड़ा भविष्य नहीं रहा है । क्या साहित्य का इतिहास इसका साक्षी नहीं है ?

कहानी अधिक 'सम्पूर्ण माध्यम' है, जो समय की पुंजीभूत संचेतना—सह-अनुभूति को समो सकती है, इसलिए जैसे-जैसे मनुष्य ने प्रगति की है, वह कविता को एक 'प्रभावशाली माध्यम' के रूप में स्तुतित होते देखता और उसे छोड़ता हुआ आया है । वह उसकी अधिकांश बौद्धिक और मानसिक अपेक्षाओं को बहल करने योग्य नहीं रह गयी है ।

यह आकस्मिक नहीं है कि, दुनिया-भर में सहसा कविता का हास हुआ है । यह भी आकस्मिक नहीं है कि कहानी, तथा नाटक—ये दोनों विचारों का सवेदना और सहानुभूति की समर्थ वाहक बनीं हैं ।

और हिन्दी की नयी कहानी के संदर्भ में—यह भी आकस्मिक नहीं है कि नये कवि आज ज़रूरी कहानी की ओर मुड़े हैं—हम तो समझते हैं कि यह वायद जनकी आन्तरिक आवश्यकता का ही फल है । कवि मुड़ पाते हैं कहानी की तरफ, पर जन कवियों की ही माधुमि से निखने वाले कहानीकारों का

कविता की ओर मुड़ते नहीं देखा। अब तक, चायद यह कहावत कवियों के लिए सच हो कि आदमी गलती करके ही सीखता है।

कविता ने हमेशा एक व्याख्याता रखा है, अपने साथ। और इसी ने उस साहित्यिक उपजीवी वर्ग को जन्म दिया है, जिसे आलोचक कहते हैं। यह उपजीवी वर्ग दूसरे की सृजना पर जीता है और उसी से इसने अपने लिए गरिमा अर्जित कर ली है। कुछ-कुछ उसी तरह की, जैसी कि भाष की भय-व्यवस्था में 'ठेकेदारों' ने कर ली है। जब-जब साहित्य से साहित्येतर कार्य लिया गया है—इस आलोचक वर्ग ने ही उसकी भूमिका घटा दी है और हमेशा अपने साथ द्वितीय तथा तृतीय स्तर की 'प्रतिभाओं' को लेकर प्रवृत्तिमूलक जेहाद बोले हैं। सर्जनात्मक प्रतिभा ने इसीलिए अपने समकालीन आलोचक सम्प्रदाय से कभी भी अच्छे सम्बन्ध नहीं बना पाये हैं। आलोचक ने हमेशा दूसरे-तीसरे और चौथे दर्जे की 'प्रतिभा' को इसीलिए मान्यता दी है—“क्योंकि यह मान्यता देना, उसके अपने अस्तित्व को बनाये रखने की एक शक्ति है। किसी भी प्रतिभावान लेखक या कवि को उसके समकालीन आलोचक ने नहीं पहचाना है। यह हमेशा क्यों होता रहा है? उन्होंने हमेशा मसिये ही क्यों पडे हैं?”

मैं कहानी और उसके पाठक के बीच में आलोचक की स्थिति स्वीकार नहीं कर पाता। समर्थ रचना को आलोचक की वैसाखियों की जरूरत नहीं होनी। आलोचक का काम है, बीते हुए को सही परिप्रेक्ष्य में जमबद्ध रूप से रखना—यानी साहित्य का इतिहास लिखना।

जो कुछ भी नया आता है, वह आलोचक को चीखाता है, उसे निस्तेज करता है। और जो कुछ भी 'नया' आता है, वह न तो स्वीकृति से आता है और न अस्वीकृति से। उसमें एक सहज साहज होता है और वह साहज ही कहता है—‘भाभी तो सब-कुछ बाकी है—यह हमें ही करना है।’ इसे कुछ लोग उस धाती की अस्वीकृति मान लेते हैं, जो ही चुबा है या किया जा चुका है। बात ऐसी नहीं है। ‘नये’ के आने की यह सहज शक्ति-भर है कि ‘भाभी कुछ भी हुआ नहीं है।’

“यह दिमागी खलल नहीं, ध्वनि है।

नयी कहानी में भी यही हुआ है। कहानीकार की नियति उनके मनुष्य के साथ बँधी हुई है। यदि कहानीकार एक इन्सान के रूप में असफल होता है, तो कहानीकार के रूप में भी मारा जाता है। यदि वह कहानीकार के रूप में असफल होता है तो इमान के रूप में भी मारा जाता है। यही भाज के कहानीकार की ज दोजहद है, जो उसे मुक्ति देती है। यह भुक्ति स्वयं 'नये' से ही मिलती है, रूपान्तरण से नहीं। रूपान्तरण मृत्तन नहीं होना—होना भी हो, तो घटिया दर्जे का। मृत्तन की पहली और अनिवार्य सत है—नया !

साधित अमूर्तता एक पिछड़ापन है। यह नया मूल्य नहीं है। कुछ लोग बौद्धिकता और अमूर्तता के साथ होने का संभ्रम खड़ा करते हैं। बुद्धि तो स्वयं अमूर्तता को भेदती है। बुद्धि का सतत सघर्ष ही अमूर्त के प्रति है। वह उसे पस्त-पर-परत उजागर करती चतुर्शी है। ईश्वर इतना अमूर्त था कि उसकी मृत्यु की घोषणा करनी पड़ी।

जीवित विचार अमूर्त नहीं होते। जिसमें भी जीवन का स्पन्दन है, वह पूर्णतया अमूर्त नहीं होगा, चाहे वह विचार हो या अनुभूति या कोई सूक्ष्म सवेग। कुछ-न-कुछ तो ऐसा होता ही है, जिससे 'भारम्भ' होता है। शब्दों में विषों की सामर्थ्य के आगे ध्वनि की स्थिति है। ध्वनि भी अमूर्त नहीं है। यदि होती, तौ संगीत कहाँ होता? सब कलाएँ अमूर्त को मूर्त ही करती रही हैं—यही उनकी धात्रा वन पायेय रहा है।

लेखन-प्रक्रिया, या विचार-प्रक्रिया के दौरान जब अपने अनुभव अपूरे पड़ने लगते हैं और वस्तु की स्थिति से सामना करना सम्भव नहीं होता, तो लेखक उस और भागता है। कभी-कभी तो वह मान अस्पष्टता को ही अमूर्तता मान बैठता है। गहन वैचारिक सन्दर्भों में, जहाँ भाषा अपर्याप्त सिद्ध होने लगती है—कुछ सङ्कट संकेत धात्किशास्त्री माध्यम बन जाते हैं, जो भाषे की पुष्टता को भेदने के लिए सहायक बनते हैं। उन्हीं के सहारे यह तत्वाव धरावर जाती रहती है। इस सतत् प्रयास के स्थान पर अमूर्तता को साध्य बना लेना कुछ उसी तरह की बात है, जैसे कि किसी तानीज में विश्वास करना। इसीलिए अमूर्तता एक अन्धविश्वास भी बन जाती है—'पुरानी भावुकता, धार्मिकता और भासंवादिता का संशोधित स्वरूप, जो आज की तयाकथित और ओदी हुई 'पिछरी' को एक भूटा प्रभामण्डल प्रदान करती है। तब लेखक भावुकता के सहारे दया या रहम प्रजित करता था, अब कुछ लेखक इसके सहारे वही प्रजित करते हैं। कहानी में

यह घोर स्वरत्रि के क्षणों में ही आती है और 'म' के प्रति गिलगिली भावुकता जगानी है। और लेखक के सचयवस्तु, स्रजनु तथा और मन को एक ऐसी अग्नी गली का रास्ता सुझा देती है, जहाँ वह अपने से भयभीत होकर डुबक सकता है।

यह सही है कि दृष्टि और बुद्धि के परे भी कुछ है—“कुछ ऐसा है, जो मानव-प्रकृति और जीवन-प्रक्रिया की अतल गहराइयों में अवस्थित है। जो निर्गुण है। जो आन्तरिक सत्कृति के रूप में बहूत नीचे दबा पड़ा है। जो अस्तित्व की सक्षिप्तता के साथ विद्यमान है—“उसकी खोज एक बड़ी चुनौती है—“जो हमें हमारी अस्मर्यता का बोध भी कराती है। उस अमूर्त या निराकार की तलाश में, अस्मर्यता का वह बोध ‘निरति’ की आशान मञ्जिल पर पहुँचा देना है, जहाँ तलाश के प्रपल्ल तो समाप्त हो जाते हैं, पर वह चुनौती नहीं। इसलिए वह साध्य नहीं है। बुद्धिवादियों के लिए वह एक अवलम्ब और अनवरत प्रश्न है।

उसे नये शून्य के रूप में साध्य मान लेना ही विच्छादन और अन्ध-विश्वास है।

मयी बहानी ! पुरानी बहानी !

‘नया’ शब्द समय-सापेक्ष है। अतः इसका कोई सवाल नहीं होना चाहिए। हर चीज अपने समय में नयी होनी है, फिर बहानी ही मयी क्यों ? मयी बहानी ही नाम क्यों ?

गोपी टोपी ! व्यक्ति-सापेक्ष है। अतः इसका कोई सवाल नहीं होना चाहिए। टोपी हर समय टोपी ही होनी है, फिर टोपी नाची टोपी ही क्यों ? टोपी बहिए।

प्रेमकण्ड साहित्य, जैनेन्द्र साहित्य ! साहित्य हर समय साहित्य ही होता है, फिर साहित्य पर ही नाम क्यों ? पोची बहिए।

मेलार्ड, मोय्गा, मैसर्स, धापोरा—ये सब होटल और रेस्तराँ खाना ही देने हैं—फिर यह नाम क्यों ? डाका ही बहिये।

मजान, दीया, मोमबत्ती, लालटेन, मैसर्स और दिव्यनी—सब रोचनी ही देने हैं। फिर यह नाम क्यों ? ज्योति ही बहिए।

पानी से पनचरित्रियाँ बननी थीं, सब भी पानी से मजीनें बनती हैं, तो फिर बिजलीघर ही नाम क्यों ? पनचरित्र बहिए।

विशेष यह नहीं है कि 'नया' विवेकन मंजरा क्यों हो गया, विज्ञान यह है कि यह नया नाम ही क्यों ? वह विवेकन भी रहता, तो भी उसे वही विरोध महसूस करना पड़ता. क्योंकि नवीनता को स्वीकार कर लेना हरेक के मन में नहीं होता. सामग्री से उस पीढ़ी के लिए जो घटने समय के मान-मूल्य स्थापित कर उनके प्रति प्रतिबद्ध हो चुकी है। हर लेभक घटने लेभकीय जीवन की अवधि के साथ घटने की प्रतिबद्ध बनना पड़ता है और वह एक वैचारिक और सांस्कृतिक मरणा का मानिक बन जाता है। घटनी उस प्रतिबद्धता से घणन जा सकता, उसके लिए सम्भव नहीं होता। इसीलिए वह नये को स्वीकारने में हिचकता है। यह एक मरणी गिराई होती है।

संक्रान्तिकाल में जब जीवन के मान-मूल्य एकात्म बदलने हैं और उन्हें स्वीकारने या मजाने का संकट उत्पन्न होता है, तो पिछली प्रतिबद्धताएँ या सस्कार बाँड़े घटने हैं और वह उन्हें बूँद स्वीकार नहीं कर पाता, इसलिए मजाना ही एकात्म रास्ता रह जाता है। यह एक अजीब-सी परीक्षा का समय होता है। इसमें उग्र नहीं, वैचारिक प्रतिबद्धता और मस्कार बाँड़े घटने हैं। इसलिए मये और पुराने का भेद उग्र में बँटी हुई पीढ़ियों का नहीं, वैचारिक और सांस्कृतिक स्तरों पर दो तरह से जीने-मोचने वाली पीढ़ियों का भेद है।

जो कुछ भी नया है, वह वैचारिक और सांस्कृतिक स्तर पर ही नया है। नयी कहानी का यह नयापन या भेद वैचारिक स्तर पर उसकी वस्तु से, और सांस्कृतिक स्तर पर उसकी तकनीक और शैली से सम्बन्धित है।

सचमुच**कहानी लिखना उन कौपती शमशीरों के बीज बीना है। ये शमशीरों रोसनी की हैं और थके हुए पानी में बराबर कौपती रहती हैं।

शरणार्थी आदमी और मोहभंग : 'नये' का एक और कोण

जब-जब परिस्थितियाँ बदलती हैं, तब-तब व्यक्ति और जीवन के सारे सम्बन्धों का नया समुत्पन्न आवश्यक हो जाता है, बदले हुए सम्बन्ध स्थापित झूल्यो के लिए सकट पैदा कर देते हैं, तब यह जरूरी हो जाता है कि उस बदलाव के हवाब और उसके पूरक दायित्वों से उत्पन्न नये झूल्यो को पहचाना जाए। विचार के स्तर पर इन झूल्यो को खोज सफाई में पहचाना जा सकता है, सख्त जीवन में इनका आभास प्रायः खोजा नहीं मिल पाता, इन्हींलिए नयी राश को कुछ लोग समझने में असमर्थ रहते हैं या बने रहना चाहते हैं। पुरानी पीढ़ी के लिए हमेशा यह दिक्कत पैदा होती रही है, क्योंकि अपने सृजन-काल में वे अपनी सहजपि कुछ स्थापनाओं को देखे चुके होते हैं और तब उनके लिए अपनी ही निमित्तियों या स्थापनाओं को तोड़कर निरखना बहुत मुश्किल हो जाता है। कहानी के क्षेत्र में भी यही होता रहा है।

जब-जब विचारों का समर्थ और जीवन की गति बहुत उग्र होती है, तब-तब आदमी की मानसिक दुनिया का स्वरूप एकदम बदल जाता है। धर्मग्रन्थों के शब्दों में, '...तब यह परिवर्तन इतना नातिथारी होता है कि (नया) विभाग न होकर एक स्वतंत्र उद्भावना अधिक लगता है। यह नयी उद्भावना (नयी पीढ़ी) केवल समय-अवधि के घटाने पर ही पुरानी पीढ़ी से घृण्य नहीं होती बल्कि जीवन-दृष्टि, वैचारिक स्तर, रचना की अन्तर्धरणा और शैली में भी घृण्य होती है।'

नयी कहानी भी ऐसी ही एक उद्भावना है, क्योंकि जीवन के जिन दबावों और बदली हुई परिस्थितियों में हम कहानी ने जन्म लिया, वे परिस्थितियाँ बिनाश की परिस्थितियाँ नहीं थीं। आजादी मिलने ही को भयकर रक्तपात और संहार हुआ, उससे शरणार्थियों के बचने ही नहीं भागे बल्कि अपने देश, घर, परिवार में ही स्वयं आदमी शरणार्थी बन गया। ऊपरी सतह पर तो विरनांग और अश्वीन शरणार्थी श्रीमधो के पार से आये थे, पर आन्तरिक स्तर पर एक बहुत बड़ा समुदाय शरणार्थी बन गया था। वे सब लोग, जो

धर्मनिरपेक्षता में विश्वास करते थे और विभाजन के ऐन पहले तक विभाजन को ही अध्यावहारिक और असम्भव कल्पना-भर मानते थे, तथा जिन्होंने भारतीय एकता का स्वप्न संजोया था और जो उस माहौल में पैदा हुए थे, जहाँ धार्मिक सहिष्णुता और उदारता एक बहुत बड़ा राष्ट्रीय मूल्य था—वे विभाजन होने ही अपने-आपने शरणार्थी बन गये थे। उनके माथे धर्म से झुके हुए थे, जवानें बन्द हो गयी थी। वे अपने को पूरी तरह से निःसहाय और निरर्थक पा रहे थे। स्वयं अपने देश में अपने समस्त विश्वासों एवं आस्थाओं को लिये-दिये और सँजाये हुए ही वे सब लोग झूठे पड़ गये थे। देश का वह तबकर, जो अपने को बौद्धिक समझता था, सबसे ज्यादा हताश था, क्योंकि विभाजन की मारकाट से चाहे कुछ विमुक्त हिन्दुओं और खालिस मुसलमानों को 'सही' होने का सुख प्राप्त हो, पर बाकी बहुत बड़ा समुदाय अपने मूल्यों और आस्थाओं के लुप्त होने से बद्रहवासी की हालत में था और पराजय की भयकर अनुभूति से जर्जर हो गया था। विभाजन में क्रूरता, बलात्कार और भयाचार ही नहीं हुए थे, बल्कि ऊपर से सज्जित दिखाई पड़ने वाला आदमी भी भीतर से पूरी तरह चटख गया था और उसके सारे विश्वास और मूल्य बर्बरता की घापी में जड़ गये थे। अंग, कटे-कटे और रक्तस्नात आदमियों के काफिले तो दोनों ओर से भाये और गये ही थे, पर एक भीषण और उससे भी ज्यादा भयानक रक्तपात आदमी के भीतर हुआ था। दोनों देशों में तो कई लाख आदमी ही मरे थे, पर जिस आदमी में इस रक्तपात को भेजा और भोगा था, उसके भीतर सदियों में बने और करोड़ों जिन्दगियों द्वारा बनाये गये विश्वासों का ध्वंस हुआ था। इसीलिए देशों की सीमाएँ पार करने वाले शरणार्थियों से भी ज्यादा शरणार्थी वे थे, जिनके मानवीय मूल्यों की हत्या हो गयी थी। इस भयंकर सज्जमण को जिन लोगों ने सिकंदर देशों में मरे लोगों की संख्या और शारीरिक कष्ट की सतह पर देखा है, उनके लिए यह भयंकर रक्तपात भी सापेक्ष 'सामाजिक-धार्मिक शक्तियों की टकराहट का एक स्वाभाविक विषम' ही सचता है, क्योंकि उन जड़ लोगों का लेन-देन के लिए 'कुछ भी बदलना नहीं' और 'न कुछ ऐसा होना है जो अपने में नया हो।' वे बहुत सामान्य से महाभारत-मुद्र या विश्व-मुद्र का दुष्टान्न दे सकते हैं और परिस्थितिजन्य कारणों का तालमेल भी बैठ सकते हैं।

पर आधुनिक दृष्टि और बोध में दुनिया की घटनाओं को देखने वाले गवेषक मानव मन पर इसी महाभारत का बिलकुल गूथक घमर पड़ता है। इसीलिए माने ही देते, पर-परिवार में एकाएक शरणार्थी बन गये व्यक्ति की बात वे ही समझ सकते हैं जो पीढ़ों की सतह के नीचे भी डूबते हैं।

इसी के साथ जुड़ा हुआ है एक मोहभंग का अध्याय। वह 'त्यागी पीढी', जो १४ अगस्त की रात के ग्यारह बजकर उनसठ मिनट तक बहून समयी, आदर्शवादी, स्वप्नदर्शी, सच्चरित्र और साधु पी, एक मिनट बाद ही स्वायं-तोनुष धत्याचारियों में बदल गयी। चारों तरफ एक नया राजनीतिक वर्ष पन-पने लगा, जो जोर की तरह जनता का रक्त चूसने लगा और अपने लिए सुवि-धाएँ बटोरने में लग गया। स्वायंवरता, जानिवाद, भाई-भतीजावाद, फाता-आजारी, बेईमानी आदि का जो दौर चला उसने जनता को मोहभंग की स्थिति में खबरदारी सदा कर दिया।

और वही शरणार्थी व्यक्ति जब दूसरी ओर घबरे को इस मोहभंग की स्थिति में जाता है, तब भी हमारे पुराने पिनामों के लिए सायद कुछ नहीं बदलता। उनके लिए यह भी 'विकास का एक क्रम' है और हममें भी उनके लिए 'नया' कुछ नहीं है। यह परिवार, ब्रिये चरमराने से उस समय 'बड़े घर की बेटी' बसा लेनी है, जब टुटकर बिगड़ जाना है तब भी सायद हमारे पुराने सपनों के लिए कुछ बदलता नहीं, उनके लिए यह भी विकास का एक क्रम है और सायद वे यह दुष्प्राप्ति भी देखने हैं कि राम के वनगमन से दशरथ का पूरा परिवार पहले ही भग हो चुका था—यह भी कोई नयी बात नहीं है।

अस्ति-अस्ति का शरणार्थी होना, मोहभंग की स्थिति और दण्डित परि-वार वाला मध्यवर्ग और निम्न-मध्यवर्ग ऐसी सम्बाधियाँ हैं जिन्हें हृद्यमिता में भी मजरप्रदाह नहीं किया जा सकता। कथ के स्तर पर क्या यह स्वर और इस विभीषिका का घबरा नया नहीं है ?

क्या यह स्या नहीं है कि स्वतन्त्रता के बाद पड़ोसी बार नयी कहानी में आदमी को आदमी के तदर्थ में प्रस्तुत किया है, शास्त्रन भूत्यों की दुहाई देकर नहीं अस्ति उगी आदमी को उगी के परिवेश में सही आदमी या मात्र आदमी के रूप में अभिप्रेक्षित देकर।

नयी कहानी का आदमी न जीवन सत्यवाद का निरार है, न बीड़ दुस्वाद का और न हिन्दू भागवाद का। वह चाहे धर्मिय, धर्मिक और धर्मियापा-रण हो, चाहे निरार्त धार्मिक आस्त्यवादी का मारा हुआ हो, पर वह है मात्र आदमी। अपने मर्याद पन्थों में सीम लेता विभीषिका से सम्पन्न अस्ति ! 'हिन्दु और जोर' का दुष्ट, 'मर्यादा का धार्मिक', 'बिरादरी बाहर' का बार, 'हिन्दु और पुस्तक के पूर' का भाई, 'बेता धार्मिक' का कामनसाम, 'साक्षिणी

गम्बर दो' की साविसरी, 'दो दुगों का एक गुग' की विगंधित, 'परदे' की गतिता, 'विघ्न' का गूरा विघ्न, 'घटर' का नरगुच्छ—आदि नयी कहानी के नैकड़ों इंगान धीरे उनकी पूरी दुनिया का हिमी धर्ममूक संसार या धनधारणा की मोहताज है ? क्या साम्राज्य की बात उठाई बिना इन सभी धारमियों को इनके नितीत भौतिक पश्चिम में भी मान्य मानने से धर्मधारिया जिया जा सकता है ? नयी कहानी ने कहीं कहा है जो ऐसा धारमी कहा है । नयी कहानी ने कहीं मरगुग जिया है जो ऐसा धर्म मरगुग करता है । नयी कहानी ने इगो रूप में धर्म उद्भावना की है । उगने हर तरह के धारमियों को धर्मधारिया है और हिमी भी बात को धर्म रूप से न कहने का ग्राह्य जिया है । धर्म रूप में कुछ भी कह सकने का पाण्डव वे ही कर सकते हैं जो 'धर्म' और 'धर्म' में भी मरगुग नहीं हैं । धर्म रूप में कुछ न कह पाने का ग्राह्य कहीं कर सकता है जो न धारमियत दर्शन का बोध लाता है और न उबरदानी बात कहने की योगिता करता है ।

यह उबरदानी प्रेमचन्द की 'पञ्चरमेरवर' से है, इमीलिए यह नयी की पीठिया नहीं है । यह उबरदानी 'कथन' में नहीं है, इमीलिए यह नयी कहानी की धारधारिता है । 'धर्म' के तिलाई के नबाब न मुसलमान हैं न हिन्दू—वे सिर्फ मनुष्य हैं, अपने पश्चिम की देन—इमीलिए इस कहानी का स्वर नयी कहानी का स्वर है । यथापात की 'पराया सुख' की बर्ना एक पूरे वर्ग की धानुपानिक प्रवृत्ति का प्रतिनिधित्व करती है, इसीलिए उस कहानी का कथ्य नयी कहानी का कथ्य है ।

शायद यह कम महत्वपूर्ण नहीं है कि हिन्दू, मुसलमान, ईसाई, शैव, वैष्णव, साक्ष, नन्द, सौतेली माँ, शराबी पति, सौत जैसे धर्ममूक और प्रवृत्तिमूलक पात्रों और धनमेल विवाह, विधवा की दुर्दशा, मातृहीन बच्चों की दुःखमरी कहानी, समीदार के हंटर और कूड़े नारे लगाते जुलूसों की निहायत सतही दुनिया से—कहानी की निकालकर नयी कहानी ने हमें मानवीय संकट, धारमी की अपनी दुनिया और अस्तित्व-बोध के रु-रु-रु साकर सड़ा कर दिया है ।

और इन्हीं परिस्थितियों में नयी कहानी के रचनात्मक मूल्यों में भी नयी उद्भावनाएँ हुई हैं । आज की कहानी घटनाओं का सम्पन्न या कथानक का मनोवैज्ञानिक विकास-धर नहीं है—'उसकी यात्रा घटनाओं या संयोगों में से न होकर, प्रसंगों की आंतरिक प्रतिक्रियाओं के बीच होती है । और संवेदना के सूक्ष्म

संतुष्टों पर धीरे-धीरे आघात करती हुई वह एक सम्पूर्ण अनुभव से गुजर जाती है, इसीलिए वह कदायान्ता नहीं, पाटक के उस अनुभव से स्वयं की यात्रा हो जाती है। नयी कहानी की यही आंतरिक उपलब्धि है कि वह अनुभव के घरातल पर सायंक होती है, वर्णन या कहानी के घरातल पर नहीं। उसमें कोई भी जीवन सत्य, विचार, निष्पत्ति या निष्कर्ष आदि निमित्त, निर्देशित और आरोपित नहीं होना; अनुभवों और अनुभूतियों, संवेदना और संवेतना की सम्पूर्ण प्रक्रिया से गुजरता हुआ पाटक स्वयं उस बोध पर अनायास पहुँच जाता है। वह किसी एक के व्यक्तिगत अनुभव, निरीक्षण या दर्शन से निमित्त नहीं है। इसीलिए अपने निरीक्षण और दर्शन, जीवन-गाय या बोध को वह पाटक तक नेबल पहुँचाती ही नहीं, उसमें स्वयं पाटक के 'पार्टीसिपेशन' के माध्यम से वही अनुभूति और बोध जागृत करती है।

रचना के घरातल पर तटस्थ और वस्तुपुग्ध दृष्टिकोण यही है और यही वह जीवनदृष्टि है जहाँ व्यक्ति का, उसकी अनुभूति, संवेदना और बोध का प्रगम्भूत, स्वयमिष्ट कोई महत्त्व नहीं होता। वह पूरे परिवेश, सामाजिक सदर्भ और समवायित्व से सम्बद्ध होता है। यही आधार वैयक्तिक अनुभूति में भी पूरे गुण-बोध और मूल्यों से जुड़ी हुई कहानी उस प्रयाण को व्यक्त करती है जिसे नयी कहानी के रचनात्मक मूल्यों का नयापन कहा जाता है।



कुछ विचार वि

नयी पीढ़ी के कथाकार ने एक नागरिक के रूप में प्रवेश किया था... पीढ़ी के सभी कथाकार माध्यमों में आए थे, ऐसे घरों से, जिनके द्वारे बरस कर टूट रहे थे, पर जो अपनी गुराणन गरिमा में फिर भी घुने हुए थे... माध्यमों अपनी विनिष्ठा में मात्र भी 'हिन्दू' बना हुआ है, पर घरों से निरंतर घाने वाली पीढ़ी 'हिन्दू' नहीं थी। कमराजों में मुक्त, धर्म में निर्दोश पीढ़ी नये मानवीय मनुष्य की शोध में थी। इस शोध में धार्मिक विचार और घरों की शिन्दगी ने बहुत सहारा दिया... इस शिन्दगी ने चाहे: नया मनुष्य न दिया हो पर पुराने से टूटने को बाध्य कर दिया। और बाध्यता ही 'नये' की पहली बुनोती बनी। यदि जीवन की यह बाध्यता न हो तो चाहे 'नये' का इना दबाव भी न होना। वह 'नया' प्रेम के रूप में या एक अनिवार्य शक्ति के रूप में आया था।

नयी पीढ़ी के लेखकों ने इस शक्ति को स्वीकार किया, हर स्तर पर—सांस्कृतिक, धार्मिक, भावनात्मक—सभी स्तरों पर। भौतिक रूप में गांधी, बाह्य शक्ति के स्तर पर। यह आकस्मिक ही नहीं था कि अलग-अलग जगहों में स्थित कहानीकारों ने 'नये' की इस शक्ति को अपनी-अपनी तरह स्वीकार किया और इसीलिए इधर की कहानी में विविधता भी आई। यह विविधता भी नयी कहानी की एक शक्ति है। कभी-कभी यह विविधता उन लोगों के लिए कठिनाई उत्पन्न करती है, जो मात्र की कहानी में एक बंधा-बंधावा ढांचा देखना चाहते हैं। सामाजिक स्तर पर जो ढांचा टूट गया है, वह उस कहानी में खुद नये बंधा बन सकता है जिसका ओज ही जीवन है, मृत्यु नहीं।

मृत्यु व्यक्ति की नियति है, विचारों की नहीं। विचारों की यह सम्पदा परम्परा से ही मिलती है, और उनमें जीते हुए निरन्तर विकसित और नया होते रहने की अनिवार्यता अपने परिवेश में जीने वाले व्यक्ति की शक्ति है।

मृत्यु व्यवसाय नहीं—विश्वास है। लेखक अकेला होता तो उसे किसी विश्वास या आस्था की जरूरत नहीं पड़ती। पर वह अकेला नहीं है... अस्तित्व के

संकट को एक कुत्ते या दूकानदार बंकर भी भेला जा सकता है (जो किसी भी रूप में हीन नहीं है) पर लेखक उसे भेसने के साथ-साथ ठेल भी सकता है। यह संकट सम्पूर्ण प्राप्ति नहीं है—इस संकट के पीछे छिपे तथ्य और रहस्य भी चेतना को प्राप्य हैं, इसलिए क्षण में जीने की कोई बाध्यता नहीं होती, पीछे देखकर, वर्तमान को बहल कर भागे देखना सहज प्रक्रिया बन जाती है।

कलाओं के विकास का आधार ही सामाजिक-साम्वन्धिक अस्तित्व है। यदि यह अस्तित्व उनसे निरपेक्ष होता, तो केवल अन्तर्विरोधों में जी सकना ही सम्भव होता। जो निरपेक्ष हैं वे उन अन्तर्विरोधों में मृत की तरह जी रहे हैं और अपने सलोब उठाये हुए कविस्तान की ओर उन्मुख हैं। यहाँ रहते हुए भीत को छलना ही व्यक्ति का काम है और इस काम में सारी दुनिया हाथ घँटा रही है—बौद्धिक, सामाजिक, वैज्ञानिक, यान्त्रिक आदि स्तरों पर। जो किसी भी रूप में भीत पैदा करता है वह तत्त्व भ्रमिष्ठ है, इसलिए उससे किसी की सहमति नहीं हो सकती और उसका प्रतिवाद करते रहना लेखक का धर्म है।

कहानी लिखना लेखक के लिए यातना नहीं है। यातनापूर्ण हैं वे कारण जो लेखक को कहानी लिखने के लिए मजबूर करते हैं और यह मजबूरी तभी होती है, जब लेखक का अपना संघट दूसरों के संकट से सम्बद्ध होकर असह्य हो जाता है—या उसकी अपनी करुणा दूसरों की सबेदन से मिलकर अनात्म हो जाती है।

कहानी लेखक को धीरों से जोड़ती है, या यह कहें कि बहुतेकों से सम्पृक्त होने की सांस्कारिक स्थिति ही कहानी की शुद्घात है। यह शुद्घात बार-बार टूटै है और महान् कहानीकारों द्वारा हर बार वह शेष होने की स्थिति तक पहुँची है।

कहानी की मृत्यु के घोषणापत्र लिखने वाले और उन पर खँगूटा लगाने वाले झूठी अशक्तों के दरवाजों पर बैठे हुए मुर्हरि और उनके पेसेबर 'बरमदीब गवाह' ही हो सकते हैं—लेखक नहीं। लेखक मृत्यु का नहीं, जीवन का साक्षी होता है। सब की साधना अधीरपन्थी तान्त्रिक करने है, लेखक नहीं। लेखक का जीवन इतिहास-सापेक्ष है। इसके समाम अन्तर्द्वन्द्वों का साक्षी है—व्यक्ति और उसकी सामाजिकता—दोनों का। जहाँ सामाजिकता की क्रूता व्यक्ति के यथाथं को दर्शवती है, या जहाँ व्यक्ति के अह की क्रूता सामाजिकता के यथाथं को नकारती है, वहाँ आज की कहानी यागी नयी कहानी नहीं हो सकती—वहाँ आप्रहम्युक्त लेखन ही हो सकता है—ऐसा लेखन, जो किसी एकांगी क्रूता को साक्ष्य अप्रसर करने वाला यन्त्र बन जाता हो।

नयी कहानी आग्रहों की कहानी नहीं है, प्रवृत्तियों की हो सकती है। और

उमरा मुग़ रोग है—जीवन का यथार्थ बोध । धीरे इन यथार्थ को लेकर चलने वाला वह विराट् मयन धीरे निम्न-मध्य वर्ग है, जो अपनी जीवनी शक्ति से घात के दुर्दान्त संकट को जाने-घनजाने भेन रहा है । उमरा केन्द्रीय पात्र है (घाने विविध रूपों धीरे परिस्थितियों में) जीवन को बहने करने वाला व्यक्ति । नयी कहानी ने इमोशिवर उम 'गीमरे उमजीवी' को बनाह नहीं री, जो एताएक बहुत महत्वपूर्ण होकर प्रेमबन्ध धीरे प्रगाद के बाद यमराज की समझानीन कहानी में महंगा चुन घाया था । त्रिमने घाने भूटे धामिजाय को घण्य बनाकर उम विराट् वर्ग की मरिचता धीरे मानवीयता को धीरे भी जख़र दिया था—उमके साथ बनारहार दिया था । त्रिमने धायिक रूप ने विराट् परिस्थितियों में जख़रे, कठिपों में कंगे उम विराट् मानव-मनुष्य के लिए एक व्यक्तिवादी नैतिक संकट सदा कर दिया था—“त्रिमने हर धीरे को घाने लिए निजंम रथानों या दुर्दान्तकर्मों में घपेना सड़ा कर लेना चाहता था” हर पुदय को हीन-सधु बना देना चाहता था— उमे उमके सार्पक परिवेश के प्रति साराधु धीरे गदयघन्य करके घपेना कर देने की कोमिस की थी धीरे क्षणवादी दर्शन की पीछावादी म्याम्या से हर झूरता, घनैनिक्ता धीरे घमानुविक्ता के प्रति उसे घोनराग कर देना चाहता था—”

नयी कहानी ने इस घण्य को पहचाना था । सभी उमने जीवन को विभिन्न स्तरों पर बहने करने वाले, उतसे सम्पूर्ण केन्द्रीय पात्रों की सलाह की थी— यथार्थ की सलाह की थी, जिसकी साथी हैं वे कहानियाँ, जो इस धीरे में लिखी गयीं—‘पराया मुस’, ‘गदस’, ‘घरती अब भी घूम रही है’, ‘जानवर धीरे जानवर’, ‘जहाँ लक्ष्मी कंद है’, ‘दोपहर का भोजन’, ‘चीक की दावत’, ‘गुलकी बन्नी’, ‘घुतुर-मुर्ग’, ‘बदधू’, ‘हंसा जाई घपेला’, ‘नन्हो’, ‘चौदह कोसी पचायत’, ‘पखाकुली’, ‘मैस का कदया’, ‘तीसरी वसत’, ‘सन्दन की एक रात’, ‘रेवा’, ‘यही सच है’, ‘गुलाब के फूल धीरे बाटे’, ‘हिरन की घोलें’, ‘सिक्ता बदल गया’, ‘कस्तूरी मृग’, ‘समय’, ‘बमीन-भासमान’, ‘रक्तपात’, ‘कंस के इधर धीरे उधर’, ‘एक पनि के मोदस’ आदि । कहाँ नियाँ धीरे भी हैं, धीरे यह भी सही है कि उपरोक्त कहानियों के लेखको ने सभी कहानियाँ ‘नयी’ नहीं लिखी हैं, पर यही आज की कहानी की सशक्त घात है ।

इन पिछले दस-पन्द्रह वर्षों में कुछ ‘गजेटेड घालोषको’ के कारनामों के कारण एकाएक प्रगतिशीलता, जनवादी दृष्टिकोण आदि शब्दों से लेखकों को परहेज हो गया, इतना ही नहीं उन शब्दों से उन्हें डर भी लगने लगा—वे शब्द डर का कारण नहीं हैं—वे शक्ति का स्रोत ही हो सकते हैं ।

हाँ, एक अन्तर्द्वन्द्व हमेशा लेखक के मन में रहता है—“क्योंकि कोई भी विचार अन्तिम नहीं है; धीरे बदलते परिवेश में, जहाँ मूल्यों का संकट हो, आस्था

को फिर-फिर टटोलने की आवश्यकता हो, निराशा से ऊब-ऊबकर धराने की स्थिति हो, वहाँ एक लेखक का काम बहुत नाजुक हो जाता है—इस सक्रान्ति को धीरज से देखकर, अनुभव के स्तर पर जोकर मवेदनात्मक स्वर में कुछ कहता ही लेखकीय दायित्व है—धीर कहानियों की 'धीम' को बुनने की यही लेखक की दृष्टि भी है। इसलिए जीवन के प्रति प्रतिबद्ध होना लेखक की अनिवार्यता है।

जिनकी जीत होती रहेगी, वे क्रूर होने जाएंगे, इसीलिए लेखक हमेशा 'हारे हुए' के बीच रहने के लिए प्रतिबद्ध है, धीर यह तब तक रहेगा जब तक सब जीत नहीं जाएंगे और लेखक बिल्कुल धकेला नहीं रह जाएगा। तब उसे न आत्मा की जहरत होगी, न विश्वास की धीर न लिखने की।

इसीलिए, कहानी विचारों और भावना—दोनों को बहुत करने वाली विधा है। विचार के प्रभाव में भावना भावुकता में बदल सकती है और भावना के प्रभाव में विचार पुरस्खहीन हो सकता है। तर्क सचेतना की दायि है, जो गहरे पथाय तक इनरने में मदद देता है—इसलिए बोद्धिकता ही कहानी की संयमन कर सकती है, उसे धन्य-विगलिन शोक-प्रस्तावों और 'सपेरे की पीछों' से संलग्न कर सकती है। धरने पथाय को बहुत करते हुए, निरन्तर बदलते परि-वेष्ट को देखने हुए लिखने का प्रयास ही 'लेखक का प्रयास' होता है।

यह प्रयास कभी लेखकों को इतना न बाधता, यदि वह 'नये' से प्रेरित न होना। धाम प्रभावशाली रूप में लिखने की पहली शर्त ही यह नयापन या आधुनिकता का बोध है। पर आधुनिकता बड़ी है, जो अपने ऐतिहासिक क्रम और सामाजिक सम्बन्धों से प्रस्तुति हुई है—जो प्रभावों को तो पहचान करती है, पर अपने आन्तरिक और बाह्य प्रारूपों में निरन्तर जातीय और राष्ट्रीय है।

परिचय की कुशा, कुरमा, धकेलापन, पराजय और हताशा विन्ता का विषय हो सकती है, कथं नहीं, क्योंकि हमारी कुशा, धकेलापन और धालाव का सबट उगने निरन्तर विन्त है—बह टूटने परिवार से उद्भूत है, यह आधुनिक सम्बन्धों के इबाव में अनुगुण है—हम अपने सभी स्वयं होनेवाले को स्थिति में नहीं, हमारी स्थिति दूसरों द्वारा गाड़े गए शमीनो पर अबदंती लटका दिने गए लोगों की है।

कहानी हमें दूसरों से भयाधान नहीं करनी, उनमें हमें भवेदना और सहृदय के स्तर पर सम्बद्ध करनी है। नयी कहानी में बड़ी मूल्यता और सत्ता-रम्यता है। इस सम्बन्ध-मूल को पुनः स्थापित बिना है—धीर पुत्रों से निगटी का पुन्य है। इसी सन्तु-निर्वाण को बोद्धिक प्रोहता से साकार किया है।

धमूर्त की धर्मस्थिति एक शोक है, पर एतल सम्बन्धों में बड़ी पयापन

भी है। समूर्तता सूक्ष्मता की पर्याय भी नहीं है, बल्कि वह बौद्धिकता की विरोधी भी है। समूर्त को अभिव्यक्ति देना कला का दायित्व हो सकता है, पर समूर्तता को प्रश्रय देना पलायन के बराबर कुछ घोर नहीं है। पिकासो या अन्य निराकारवादी चित्रकारों ने समूर्त को अभिव्यक्ति दी है, अपनी अभिव्यक्ति को समूर्त नहीं बनाया है। वष्यं वस्तु की विराटता और सूक्ष्मता की सघन-संकोचित प्रस्तुति यथार्थ को धुंधला नहीं, प्रखर करती है।

नयी कहानी इस दिशा में भी प्रयत्नशील रही है और उसने जीवन की संश्लिष्टता की अभिव्यक्ति को भी (मात्र जटिलता या कठिनता को नहीं) अपने प्रयोगों में शामिल किया है। असफल प्रयोग दुर्बल और जटिल भी दिखायी दिये हैं, पर सफल प्रयोग स्पष्टित जीवन-लक्षणों के रूप में आज भी बढ़क रहे हैं।

समूर्तता, लादी हुई सांकेतिकता और 'अस्तित्व' को, जीवन से ऊपर मानने का पश्चिमी दर्शन, दिखायी भय और बड़बुलाही—इन तथ्यों को लेकर भी कहानियाँ लिखी जा रही हैं, तथा जो नितान्त अन्तर्मुखी होते जाने की नियति से आबद्ध हैं, वे कहानी की भूस जातीय धारा से इसलिए कटी हुई हैं कि उनमें जीवन के अपने संस्कारों की गन्ध नहीं है। पराई समस्याओं और पराई मानसिकता के मात्र दिमागी आवेग से जस्त कुछ लेखकों ने इस तरह के लेखन को एक 'स्टेटस सिम्बल' बनाने की कोशिश ही नहीं की, बल्कि अपने दायरे भी बना लिये और उनमें अपने को ऊँच कर लिया। इसका परिणाम ये कहानियाँ हैं जो आज की व्यावसायिक पत्रिकाओं की याँग को पूरा करने के लिए लिखी जा रही हैं—किसी एक चमत्कृत कर देने वाले वाक्य के सहारे ये कहानियाँ किसी 'मूड' या स्थिति के निबन्धात्मक प्रस्तुतीकरण तक ही जा पाती हैं, क्योंकि उनमें उद्दाम जीवन के किसी पक्ष का अनुभूत वपार्थ नहीं होता।

आज की कहानी ने जब अपने परिपाटीबद्ध क्रामों को तोड़ा, तो कुछ प्रयत्नों में अरात्रकता या जाना स्वाभाविक था। वह सिर्फ हिन्दी में नहीं बल्कि देशी-विदेशी भाषाओं की नयी कहानी में भी हुआ है। सपनामयिक विदेशी कहानी-साहित्य की जीवन्त और स्वस्थ धारा ॥ परिचय न होने के कारण हमारे पढ़ने वाले वहाँ की विगिनित और पराविन पीढ़ी की धारा में घायाब मिलाई गई और अस्तित्व के सफट को बन्द कमरों में बँधकर 'भेला' और प्रगुन दिया गया, जिससे आज की कहानी को लेकर आलस चारणाई पैनी।

पर 'अस्तित्व' को जीवन की एक स्थिति के रूप में मानने हुए और यथार्थ युग-बोध को सहजने हुए कहानी की भूस धारा ने जीवन्तता को नहीं छोड़ा। आज की नई दुनिया की खोजना कहानी के माध्यम से सहजने वाला

रूप में प्रकट हो रही है। प्रत्येक देश में कुछ ऐसा है जो तेजी से मर रहा है और कुछ ऐसा है जो उभर रहा है। इस तीव्र संक्रमण में सही मूल्यों को पहचानना और उनकी अपनी कला का धंग बनाना सहज नहीं है। मूल्यों और व्यापुनिक सचेतना के नाम पर हमारे यहाँ भी बहुत-कुछ ऐसा लिखा गया है जिसका कोई सम्बन्ध समकालीन जीवन या जातीय जीवन से नहीं है, और न वह व्यक्ति के वास्तविक मनोजीवन का ही प्रतिफलन है। विदेशों में कुछ बोहेमियन किस्म के लेखकों की जमात मौजूद है, जो अपनी कुष्ठार्थों की शिकार है और अपने विकृत मनोभावों को बड़े ही चुस्त वाक्यों और चौकाने वाली भाषा में पेश कर रही है—ऐसी भाषा और ऐसे वाक्यों में, जिन्हें दुबारा पढ़ने पर कोई धर्म नहीं रह जाता।

इन बोहेमियन या अधोरूपधियों के सात्त्विक लेखन ने सभी को चौंकाया भी और उत्तेजित भी किया। लेकिन 'चौंकना' 'बोध' नहीं होता और उत्तेजना 'शक्ति' नहीं होती।

चौंकाने और उत्तेजित करने की उन्नी जिया में हमारे कुछ लेखकों ने भी हाथ बँटाया और ऐसी मनोदशाओं या स्थितियों की कहानियाँ लिखीं, जो परिध्रष्ट मानवीयता की ठण्ठी नियन्ध्यात्मक रचनाएँ-भर हैं। जो दिमागी बद-हवासी को व्यक्ति का सत्य स्वीकार कर जीवन में अकेलेपन, कुष्ठ, पराजय, भ्रष्टाचार, जुड़े न होने की पीड़ा को खोजती घूम रही हैं—यह खोज व्यक्ति को संबंधहीन मानकर चलती है, जिसके आगे या पीछे कुछ नहीं है, जो अपने एक 'नितान्त असम्पृक्त क्षण' में पूर्ण है।

विदेशों में भी इस विकृत दर्शन को साहित्यिक स्तर पर अस्वीकार किया गया है। इसका प्रमाण वे रचनाएँ हैं, जो यहाँ की प्रभावशाली साहित्यिक पत्रिकाओं में भा रही हैं, लेकिन जो हम तक नहीं पहुँचतीं।

नयी कहानी के बारे में पहली बात जटिलता की उठाई जाती है। संश्लिष्ट जीवन के कथामूर्तों या अनुभूतियों की अभिव्यक्ति का प्रयास भाषा की कहानी में किया गया। हर अनुभूति की, यदि हम ऊपरी स्तर से जरा हटकर बातें करें तो, अपनी सम्बाँध, चौड़ाई और एक अव्यक्त भाकार होता है। वह जीवन्त होता है, उसमें साँसों की अनुगूँज भी होती है और इन्सानि भावना भी। अनुभूति को उसकी इस समग्रता में नयी कहानी ने ही प्रस्तुत किया है, नहीं तो अधिकांश कहानियाँ इकट्ठी अनुभूति को ही जोकर चलती थीं, इसलिए

उनमें साष्ट गीवापन था। छात्र की कहानी में उनी तरह का गीवापन नहीं, और न पढ़ने की तरह वे साष्ट । अनुभूतियों को उनकी गमना में वेन करने के कारण नयी कहानी में गमना आई है, और वन्तु नया र्णनी के नये प्रयोगों ने प्रमिताति के इव को बढा है, इगने प्रयोगिता का प्रतिबिम्ब गीवा रास्ता कुछ गीवा-गीवा-गा नजर का गना है, पर निम्न और प्रमिताति का नये रास्ते की गना में, अनुभवों के नवीन यगनों को छूने के प्रयोग में, जव-जव अनुभवों है, तब-तब कुछ छाकार अनुभवाने-ने लगने है—नयी इमारत की नीव पढ़ने के बाद पढ़ने-पढ़ने जो छाकार नामने गाता है वर देवने में प्रवीर उलका-उलका-सा लगता है—बाद में उमका मोन्दर्य साष्ट होगा है।

कला के क्षेत्र में यह मृगन लगभग ऐसी ही प्रक्रिया से गुजरता है और रचनाकार के मानस के धुंधले विचार-दिम्ब मार्गक सन्दर्भों में अंकित होने लगते हैं—अपने छाकारों के साथ। ऐसे प्रयोगों की प्रक्रिया में कुछ अस्पष्टता कमी-कमी रह जाती है, पर सकल प्रयोग अटिलता के शिकार नहीं होते—छात्र की कहानी के किसी भी सकल या सापेक्ष प्रयोग के प्रति अटिलता का आरोप नहीं लगाया जा सकता—उल्टे, उनमें एक सुलभाव नजर आता है—अटिल और संतुष्ट जीवन के सूत्रों का। इधर की कहानी ने अपने को उन अस्पष्ट गूँ-सकों से निकाला है, जो मात्र अन्वियों या कुण्डलों को जन्म देती थी। नयी कहानी का यह एक सशक्त पक्ष है कि उसने उसके जीवन को सम्प्रेषित करते हुए भी, अपने आन्तरिक गठन को बहुत सुलभकर रखा है और इसीलिए उसका कथ्य और भी अधिक शक्ति-सम्पन्न रूप में अभिव्यक्त हुआ है। लेकिन 'सीधापन' और 'सुलभाव' दो अलग बातें हैं।

स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद प्रयत्न या परोक्ष रूप से सभी क्षेत्रों में एक नवीन उन्मेष की सम्भावनाएँ दिखाई देने लगी थीं। हर क्षेत्र में इस उन्मेष के लक्षण भी दिखाई दिये और व्यापक स्तर पर उसकी प्रतिक्रियाएँ भी हुईं। जन-मानस की रुकी हुई शक्ति अकुलाने लगी और संस्कृति, धर्म, सामाजिक मूल्य, साहित्य—सभी में कुछ नया कर सकने की इच्छा तीव्र होती गई। साहित्य में यह 'नया' भावबोध के स्तर पर स्वीकार गया और आधुनिकता को एक आक्रामक लक्षण माना गया।

साहित्य में आधुनिकता की माँग एक सन्धी माँग थी, लेकिन यह आधुनिकता थी नया ? नया यह समकालीनता ही थी ? क्योंकि कुछ स्तरों पर सम-

वालीनता को ही प्राधुनिकता माना गया है। लेकिन समकालीन जीवन-मूल्य या विचार प्राधुनिक हो, यह आवश्यक नहीं है। 'प्राधुनिकता' एक सन्दर्भहीन मूल्य नहीं है। यह परम्परा के सन्दर्भ में ही आका जा सकता है। यह एक ऐसा मूल्य है, जो बीते हुए को सार्वक रूप में अभिव्य से जोड़ता है...

प्राधुनिकता एक ऐसी मानसिक-बौद्धिक स्थिति है, जो अपने परिवेश और समाज की गहनतर समस्याओं से उद्भूत होती है और समकालीन जीवन को स्पर्श देती है। मुख्य-मुख्य मानव-मूल्यों में सर्वव्यापी और सार्वजनिक होते हुई भी प्राधुनिकता का स्वरूप अपनी जातीय विशेषताओं से भिन्न नहीं होता। जातीय संस्कारों के रहते हुए भी उसमें इतनी उदारता है कि वह विजातीय गुणों को अपने में समाहित करने की शक्ति रखती है। लेकिन प्राधुनिकता की इस उदारता का दुरुपयोग या गलत बोध भी हो सकता है।

स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद कहानी के क्षेत्र में एक उन्मेष दिखाई पड़ा था, खासतौर से सन् '५० के आसपास। यह उन्मेष एक अनिवार्य स्थिति थी। पर इस उन्मेष के साथ ही प्राधुनिकता दो रूपों में व्यक्त होती दिखाई दी—क़ैशन-परस्ती के रूप में और दूसरे सार्वक बोध के रूप में। क़ैशनपरस्ती ने प्राधुनिकता के नाम पर निरर्थक विज्ञानीय संस्कारों को भोड़ा और इस सार्वक मूल्य को समाज के सन्दर्भ से काटकर नितान्त वैयक्तिक 'अर्थ' दिये और अपने लिए 'स्वतन्त्रता' की माँग की—जबकि दूसरी ओर कुछ साहित्यकारों ने प्राधुनिकता को समाज के नये सन्दर्भों में खोजा और अग्रत्यक्ष रूप से जीवन के प्रति आस्था की माँग की। नयी कहानी की आन्तरिक शक्ति यही आस्था है—जीवन के प्रति और जीवन के सभी सन्दर्भों के प्रति।

कहानी दिमागी समस्याओं को खड़ा करके आरोपित सामाजिकता की ओर नहीं, बल्कि सामाजिक और समाज से सम्बन्धित व्यक्ति की यथार्थ बेवना की ओर उन्मुख है। यह यात्रा कहानी से यथार्थ बोध की ओर नहीं, बल्कि यथार्थ बोध से कहानी की ओर है।

• • •

प्रेत बोलते हैं !

हिन्दी समीक्षा के क्षेत्र में बहुत बार ऐसा हुआ है कि एकाएक कुछ प्रेतात्माएँ जाग पड़ी हैं। ये प्रेतात्माएँ जब-जब अपने में दुग्ध हुई हैं, तब-तब एकाध बलिदान लेकर समित हुई हैं।

एक बलिदान हमने अभी प्यारह मिनट्स को दिया है—गजानन माधव मुक्तिबोध का। मुक्तिबोध ने अपना सारा जीवन प्रगतिशील मूल्यों और जन-वादी धारणाओं के लिए होम दिया—“जिन्हें उन प्रेतात्माओं ने अपने प्रमाद में व्यक्तिवादी, दण और ह्रासोन्मुख शक्तियों के हाथों में खींचकर एक गहरा मौन साध लिया था। यह मुक्तिबोधजी की अशुण्य आंतरिक आस्था ही थी, जिसने उन्हें विचलित नहीं होने दिया, और अपनी निरन्तर असामयिक मृत्यु के कुछ महीनों पहले तक वे उसी गरिमा से अपनी आस्था का उद्घोष करने रहे—“इन प्रेतात्माओं ने उन्हें [पूर-पूरकर मौन अभिसंधि द्वारा निस्तेज कर डालना चाहा, पर उनकी मृत्यु उनकी अखिर आस्था और संघर्षशील चेतना को हमारे लिए विदीर्ण कर गई है।

लेकिन सब मुक्तिबोध नहीं होते, शायद नहीं होंगे। जो कुछ मुक्तिबोध ने सृजनशील लेखक-कवि के रूप में सहा, वह प्रथम श्रेणी की प्रतिभा को हमेशा सहना पड़ा है, वे उन्हीं प्रेतात्माओं की मौन-अभिसंधि के शिकार हुए—जिन्होंने पहले भी एक बार जागकर जनवादी सांस्कृतिक विरासत को सामंत-वादी कहकर, उससे पृथक्त्व की माँग की थी—“और मार्क्सवाद की कुत्सित व्याख्या प्रस्तुत की थी।

इन्ही प्रेतों ने सूरदास को ‘कामुक’ कहा था। पंत को स्वेन, प्रसाद को पुनश्चयानवादी और संकीर्ण, महादेवी को व्यक्तिनिष्ठ, कुण्ठित और असामयिक, निराला को उद्धत और यक्षपाल को मैक्स-ग्रन्थियों से ग्रसित घोषित किया था। और अभी सन् ‘५० के आस-पास ‘साहित्य में संयुक्त मोर्चा’ की झील भरते हुए भग्नराज ने बहुत दुःख के साथ स्वीकार किया था कि ‘हमारा आघात बिलकुल संकुचित हो गया है’ और हम नये और पुराने हिन्दी-लेखकों से कटकर

भलग जा पड़े हैं—'हम हिन्दी साहित्य के निर्माण की मुख्य भारा से कटकर भलग जा पड़े हैं !' और इन्हीं ऐतिहासिक परिस्थितियों में सन् '३० के आस-पास नयी बहानी का प्रथम उन्मेष हुआ ।

इससे पहले जब प्रगतिवादी कविता की मूलधारा मानव-मूल्यों को लेकर छायावाद की रोमांटिकता से भलग हुई थी और उसने अपनी जीवन्त सम्पर्क जीवन के यथार्थ से दुबारा जोड़ा था, तब इन्हीं प्रेतों ने कुछ दिनों के बाद एका-एक जागकर मानसवादी दृष्टिकोण को उजाड़ल देकर विशुद्ध तांत्रिक भ्रमवादी दृष्टिकोण से समीक्षा का भस्त्र उठाया था और वास्तविक लेखकों को तहस-नहस और छिन्न-भिन्न करके पाकर सैलेन्द्र, शील, रामानन्द, सागर, हसराम रहवर, ताबा, जियाजहेदर आदि को मान्यता देकर प्रेत-नृत्य किया था । और हिन्दी नयी कविता की यह स्वस्थ और पारम्परिक धारा, जो अपनी सांस्कृतिक विरासत, लोक-परम्परा और प्राणवान धारणामों द्वारा विकसित मूल्यों को लेकर उठी थी, इन्होंने ही कलावादियों के हाथों में चली जाने दी थी, जिसका रोना आज भी शिवदानसिंह चौहान रो रहे हैं । ('आलोचना' ३१, सम्पादकीय)

साहित्य की सहृदयता और सामाजिक प्रयोजनशीलता यही है कि वह हमें एक नया और स्वस्थ संस्कार देता है, हममें उदात्त सामाजिक मूल्यों को स्थिर करता है, वृत्तियों को परिष्कार देता है, हमारे सौन्दर्यबोध को विकसित करता है और मानवीय मूल्यों की प्रतिष्ठा द्वारा साहित्य-बोध को जाग्रत करता है, और हमें हमारी उज्जुबुद्ध ऐतिहासिक परम्परा से जोड़ता है—यह कार्य वही साहित्य सम्पन्न करता है, जो अपनी जड़ें गहरी सामाजिकता में पैदाता है और सदियों के संचित सांस्कृतिक रस से खुराक ग्रहण करता है, पर यह उन्हीं मृज्जन्शील साहित्यकारों द्वारा सम्भव होता है, जो अपनी जड़ों को पहचानते हैं और सारे विरोधों और भवरोधों के बावजूद अविचलित रहकर सतत खोज में निरत और विकसित होते रहते हैं । इसलिए ये कुछ नया करते हैं ।

हिन्दी-समीक्षा में वह निरपेक्षता और समन्वय फिर नहीं माने पाया, जो आचार्य शुक्ल या आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने स्थापित किया । जो विराट मानववादी दृष्टि विकसित हो रही थी, जिसे मानसवाद ने एक नया ऐतिहासिक दृष्टिकोण दिया था, उसे भी शिवदानसिंह चौहान जैसे आलोचकों ने संकुचित और सजीर्ण करके कुछ भ्रष्टप्रियावादी, दूसरे और तीसरे दर्जे के लेखक-कवियों को अपने साथ समेटा था और साहित्यिक जेहाद बोला था—'घायद अभी अपने राजनीतिक और साहित्यिक आन्दोलन की गलतियों को धीरे धीरे करते हुए थी थी० सी० जोशी ने लिखा था—'नासमझ और महत्वा-

कांशी लोगों को उत्साहित किया गया, या उनका उपयोग किया गया कि वे संस्थाओं के नेताओं और अधिकांश कार्यकर्ताओं को नैतिक रूप से जर्जर करें !' ('फॉर ए मास पॉलिसी' से) राजनीति के क्षेत्र में जो कुछ हुआ, वही शिवदान जी जैसे पुनरुत्थानवादी आलोचकों ने साहित्यिक क्षेत्र में किया। जब जब कोई नवीन और यथार्थपरक साहित्यिक उन्मेष आया, शिवदानजी अपनी नींद से जागे हैं और हमेशा सक्ति-भर उस उन्मेष की प्रतिभाओं को 'नैतिक रूप से जर्जर करने' का कार्य-क्रम लेकर चलते रहे हैं। यह उनके अपने अस्तित्व और बुद्धित्व व्यक्तित्व की शक्त और मजबूरी है। प्रगतिशील मूल्यों को लेकर चलने वाली नयी कविता के समर्थ कवियों को जैसे डेढ़ दशक पहले उन्होंने अपनी विद्वत् और प्रभाववादी विगलित व्याख्याओं द्वारा नैतिक रूप से जर्जरित किया था, या उससे भी पहले छायावाद के मानवतावादी उन्मेष को उन्होंने मकारा या (जैसे वे आज स्वीकार रहे हैं), वैसे ही आज वे नयी कहानी के प्रगतिशील आन्दोलन को जर्जरित करने के लिए खट्खट हुए हैं। अपनी उसी हिमांगी और बागजाल को लेकर।

'नयी कहानी' शुरू से यथार्थपरक, समाजघर्षों और प्रगतिशील मूल्यों के प्रति समर्पित रही है—'वह कितनी गोष्ठी या मंच पर एक प्रस्ताव के रूप में स्वीकृत होकर गृहमन्त्र के स्तर पर नहीं उगरी है; उसका अपना स्वाभाविक विकास हुआ है, जिसके बीच प्रेमचन्द और प्रसाद में थे। यह धार्मिक नहीं था कि नयी कहानी के उदय के साथ ही प्रेमचन्द, प्रसाद, यशपाल आदि की कहानियाँ प्रति दुबारा आग्रह बदला था। 'साँप', 'अपकोल', 'पंजाब की धीरज', 'हीलीबॉन की बत्तन', 'एक रात', 'एक घी' आदि में 'गूग की रात' 'कफन', 'गन्धर्व के तिलाङ्गी' आदि कहानियों पर आग्रह (एम्पेसिस) मिलक गया था। यह आग्रह अपनी पूरी गरिमा के साथ 'नयी कहानी' के उदय के साथ ही बढ़ता था। और यह बदलता आग्रह मार्क्सवादी ऐतिहासिक दृष्टि और युग की संचालन की ही देन थी। हमारे समय की यथार्थ अनुभूति और संवेदन की ही देन थी, जिसने एक पूरी पीढ़ी की आध्यात्मिक, नैतिक और मौखिक स्तरों पर आक्रमण किया था।

हाँ नयी कहानी ने अपने जानीब, राष्ट्रीय मन्त्रों में अपने की प्रतिष्ठा जोड़ा था—'अपने समाज के मार्क्सवाद, धार्मिक और नैतिक रूप में प्रगति, दर्शन, बुद्धि और दृढ़ता पाओ की ही महानुभूति और संवेदना दी थी 'लोच-बोवन में सीधा सम्बन्ध बोधा था। नई कहानी के लेखकों ने उन 'यथार्थ स्तर' को भेजा था, उन्हें आत्मगत दिया था, जो कुछ और हिमांगन के बाद एकाएक

आ पड़ा था, और जिते कटु यथार्थ के स्तर पर वह विवेकिन्द्र नयी कविता बहना नहीं कर पा रही थी। जो कला-धर्मी, क्षणजीवी और लघु-मानवतावादी होनी जा रही थी।

'नदी कहानी' ने अपनी त्वरा में कुछ गलत रास्ते भी अपनाए, कुछ कुण्ठित और रुग्ण लेखकों को भी शायद पनाह दी—'वह सब इसलिए कि उसका आन्दोलन तब नहीं था, और वह समय भी ऐसा नहीं था, जब प्रतिगामी लेखकों का कृतित्व अपनी प्रवृत्तियों को स्पष्टतः मुखरित कर पाया हो—'वे प्रतिगामी लेखक भी एक अवसर अन्तर्द्वन्द्व के चिकार थे, और उनका अन्तर्द्वन्द्व स्पष्ट होने के लिए कुछ और समय माँगता था। जैसे-जैसे उनका कृतित्व खुलता गया और उनकी आस्थाएँ प्रकट होती गयीं, वे अपने-आप 'लघु-कहानी' के आन्दोलन में प्रविष्ट होते गये और 'अंधेरे में चीखने' को ही अपनी सार्वभौमता समझ बैठे।

और ऐसे समय, जबकि 'नयी कहानी' अपने जीवन-सापेक्ष मूल्यों को प्रतिम रूप से घोषित कर, अपने किञ्चित् मटकाव से निकलकर प्रचलित पथ पर समस्त प्रगतिशील और यथार्थपरक मूल्यों को लेकर चल रही है—'श्री शिवदानसिंह चौहान प्रेत की तरह जागे हैं और एकाएक सम्भी नींद के बाव चील उठे हैं। कई बार साहित्य के इस आसक्त में रोशनियाँ हुई हैं—'और जब-जब रोशनियाँ हुई हैं, तब-तब वह चीत्कार करते, डरावने प्रेतस्वर मुखरित हुए हैं, और उन्होंने उन रोशनियों को बुझाकर ही दम लेना चाहा है।

श्री शिवदानसिंह चौहान आज यशपास, अमृतलाल नगर, भगवतीधरन धर्मा, 'धरक', विष्णु प्रसाद, कृष्ण चन्दर, राजेन्द्रसिंह बेदी आदि को माग्यता देने की सहिष्णुता दिखा रहे हैं, जब उनकी परवर्ती 'नये कहानीकारों की' पीढ़ी और पाठक समुदाय श्री चौहान से पहले समादर-सहित उनके कृतित्व को जीवनतः प्राप्त मान चुके हैं। और अपने प्रमाद में श्री चौहान बतमान तथा भविष्य की ओर पीठ किए हुए कुछ ऐसी अगिमा में घोंटल के साथ खड़े हैं कि मेरे भातक को मानो—'मेरे सहधर्मी के कृतित्व को मानो—'

जिस समाजपरक यथार्थवादी धारा के लिए श्री चौहान अपने विवृत धावेन में आकुल दिखाई पड़ रहे हैं—'साहित्य में वह कहीं और कौन-सी धारा है? वह कौन-सी विषा है, जो अपने समर्थ कृतिधारों के साथ वैचारिक और लेखन के स्तर पर उन मूल्यों के प्रति समर्पित है? आज कहानो को वह कौन-सी उपलब्धि है, जो अमृतराग, रेणु, भीष्म छाहनी, राजेन्द्र यादव, मार्कण्डेय, धर्मरान्त, कमल जोशी, कृष्णा सोबनी, हरिचंद्र परसाई, मन्नु भण्डारी, लक्ष्मीनारायणलाल, जिवप्रसादसिंह, उषा प्रियम्बदा, संतोष मटियानी, चारु

बोधी लोगों को उत्प्राहित नि-
 रास्थाओं के नेताओं और अधिना-
 ('फॉर ए मास पॉलिमो' में) राज-
 जी जैसे पुनरुत्थानवादी आलोचकों
 मवीन और यथार्थपरक साहित्यिक उ-
 हैं और हमें सा साविन-भर उस उन्मे-
 करने' का कार्य-क्रम लेकर चलने रहे
 व्यक्तित्व की शक्ति और मजबूरी है ।
 नयी कविता के समय कवियों को जै-
 और प्रभाववादी विगलित व्याख्याओं
 या उससे भी पहले छायावाद के मान-
 (जिसे वे आज स्वीकार रहे हैं), वैसे
 आन्दोलन को जर्जरित करने के लिए सह-
 और वाग्जाल को लेकर ।

'नयी कहानी' शुरू से यथार्थपरक,
 के प्रति समर्पित रही है—यह किसी गोष्ठी
 स्वीकृत होकर सृजन के स्तर पर नहीं उ-
 विकास हुआ है, जिसके बीच प्रेमचन्द और
 या कि नयी कहानी के उदय के साथ ही
 कहानियों के प्रति दुबारा आग्रह बदला या
 भीरज', 'हीरोइन की बत्तखें', 'एक रात', 'एक
 'गतरज के खिलाड़ी' आदि कहानियों पर आ-
 यह आग्रह अपनी पूरी गरिमा के साथ 'नयी क-
 या । और यह बदलता आग्रह मानसवादी ऐतिह-
 की ही देन थी । हमारे समय की यथार्थ अनु-
 जिसने एक पूरी पीढ़ी को आध्यात्मिक, नैतिक
 किया था ।

हाँ नयी कहानी ने हमें ^{आत्म} शीघ्र, रा-
 जोड़ा था—अपने समाज, ^{आत्म} भाविक
 दलित, बुद्ध और दूरे ^{सहानु}
 जीवन से सीधा
 को

नयी कहानी की अपनी अन्वेषित कृष्ण दिशाएँ

नयी कहानी के प्रमुख मोड़ आने 'परिवेग में' भी रहे हैं। यह परिवेग भी बढ़ता हुआ है, इसीलिए लोग भी बढ़ते जा रहे हैं। स्वातंत्र्योत्तर कहानी में 'होरी' की चौड़ी भुँवनी पढ़ने लगनी है और 'दोहर' जैसे मोड़ हिन्दवी की कहान बनने लगने हैं। मोड़ान में दिन हिन्दवी की आकांक्षा की आहूट मिलनी है, उसी के स्वर मजबूत कहानी में लपट ली जाते हैं। तिनके कहनों की आहूट का सहवास होगा था, वे मोड़ पूरी उपस्थिति के साथ भीतर दिखाई देने लगने हैं। यह वे लोग हैं जो आने परिवेग में लौग लेने और आगिरा की केन्द्रीय स्थितियों को बढ़ा कर रहे हैं। अगर हम लोगों को मुद्रिका के लिए 'पात्र' यह निपा जान तो यह लपट हो जाना है कि स्वातंत्र्योत्तर कहानी के अधिवास पात्र हिन्दवी में रहने-बने मोड़ हैं, जो आगी विमर्शाओं, विमर्शियों और सविनयताओं के आचरण करने अधिवास की स्थिति को आदमी की तरह भी रहे हैं। नयी कहानी के पहले स्थिति कुछ ठोसही ही थी। सब मर्यादों को उसके परिवेग में अधिष्ठात न करने, मर्यादावादी काकावर्णन में मेकक के मानवगुण ही पात्रों के रूप में मानने आ रहे थे, इसीलिए पुरानी कहानी में अवरतम प्रवृत्तिप्रवणता है, यथोक्ति 'द्वेष्ट' और अमेय के अधिवास पात्र मेकक की अपनी मानविकता के निवार है—पानी स्थिति की कृता के नीचे मर्यादावादी दबी हुई थी। अमेय में कुछ कम, पर अमेय में यह कृता बहुत सुन्दर है। अमेय के अधिवास पात्र निरं मेकक की हिन्दवी अलत-गहरी पत्नी की प्रस्तुत करने वाले तैयार मुद्रा ग्राहक है। अपनी हिन्दवी को 'जम्हीझाई' करने रहता सब एक अही उपस्थिति हो जाती है जब मेकक के आने आइने में वे दिग्ग भी दिखाई देने लगे, जिन्होंने अपना आकांक्षा मड़ा है। अल-मुंशता में यही गलत होता है कि उसके भोजनी आइने पर अभी-अभी बनई रोताभी नहीं हंसी। जहाँ उस आइने में स्थिति के साथ-साथ परिवेग भी अपनी प्रतिच्छाया डालता है, वहीं लम्बीर आँखों में गलत होने लगनी है। कथियों में मुक्तिबोध से बराबर महत्त्व प्राप्तिक अनुसूतियों की रचनाएँ सापर दिगी अन्य

जोशी, राजेन्द्र घवस्त्री, धनसि तिवारी, धोमप्रकाश श्रीवास्तव, रमेश बंशी, शानी, पनराम सेठी, जेसर जोशी, नीरेन्द्र मेहदीरत्ता आदि के कृतित्व से अधिक प्रगतिशील और मानवतावादी मूल्यों को सहेजकर सामने धाई है ? या भविष्य की वह कौन-सी आशा है जो प्रयाग शुक्ल, विजय चौहान, राधनारायण शुक्ल, मधुकर गंगाधर, छरद देवड़ा, प्रबोधकुमार, महेन्द्र भट्ता, दूधनार्थसिंह, रवीन्द्र कालिया, जानरंजन, गंगाप्रसाद विमल, परेश, देवेन गुप्त, से० रा० यात्री, गिरराज किशोर, एस० सास, मुचीस कुमार, अवध नारायणसिंह, मधुकर सिंह, नीलकान्त, काशीनार्थसिंह, प्रेम कपूर, ममता अववात, मेहरमल्लिखा परबेज, मोम तिवारी, अरुण, महेन्द्र, नरेन्द्रनाथ आदि के अनिरिक्त उन्हें अधिक सम्भावनापूर्ण दिखाई देती है ?

यह पूरी-को-पूरी पीढ़ी, मात्र कुछेक वर्षों के अन्तराल से आने के बावजूद उन्हीं आन्तरिक और बाह्य यथार्थवादी मूल्यों को लेकर नये ढाँच और नयी दिशाओं की खोज में व्यस्त है।

आज जैसे श्री चौहान यद्यपाल, अमृतलाल नायर, भगवती बाबू आदि को देखने के लिए मजबूर हैं, उसी तरह दस वर्ष बाद वे जागेंगे और नयी कहानी के पहले उन्मेष के लेखकों को देखने के लिए मजबूर होंगे, क्योंकि उन लेखकों की दिशा और आस्थाएँ भविष्यलिप्त हैं, और तब वे आज नयी कहानी से जुड़ी इस भविष्यत् की पीढ़ी की ओर पीठ करके खड़े होंगे और उनसे इसी प्रेतस्वर में बोलेंगे : यह उनकी नियति है। साहित्य की जययात्रा में बार-बार ये प्रेत-जागेंगे" और अपनी बोली में बोलेंगे।

श्री शिवदानसिंह चौहान की सम्प्रति स्थिति उस विकलांग अश्वत्थामा की-सी है, जो थोड़ा और बीर होते हुए भी परिस्थितिजन्य कारणों और अनभिज्ञता से विकृत हो गया था। जिसने अपने मानसिक उद्देश में, अपनी परम्पराओं से उन्मूलित हो जाने के बाद अपनी धुरी खो दी थी, और जो प्रतिशोध के प्रमाद में मित्र और अमित्र को पहचानने का बोध और विवेक खो चुका था "उस पथभ्रष्ट का केवल एक ही जीवन-सदय रह गया था" हत्या ! हत्या ! विवेकहीन हत्या ! मानवमान की हत्या !

वदून-से निविरोँ में घुसकर अश्वत्थामा ने झूर और नृशंस हत्याएँ की थीं "भविष्यत् को मारा था उसने।

आज फिर वह सोटा है। शिवा स्वागत के और हम दिन रातों में बोलें ? "भतः स्वागत है अश्वत्थामा !

कवि के पास नहीं है—बल्कि भुक्तिबोध की कविताओं की भयावहता, घोर एकांतित्वता, भगुरता की अनुभूति और निर्वाण की पीड़ा जिनकी सपन, टोन और मूड है, उनकी ही विराटता उनकी 'निजता' में है। उनकी 'निजता' में समय, इतिहास और व्यक्ति की दायण प्रतिच्छविर्भा भक्तिनी रहती हैं—वे कविताएँ स्वयं की साक्षी नहीं, समय के बोध की गवाह हैं। इसीलिए उनकी 'निजता' में घर्ह, कुण्ठा और दम्भ नहीं बल्कि वेर्षनी, धनुलाहट और प्रतिवाद है। जहाँ कवि स्वयं अपने से समझौता नहीं कर पाता...लेकिन कथा-साहित्य में तब यह समझौता ही मजबूत आता है। हमारे सीपेंस्थ लेखकों ने वहीं स्वयं अपने से समझौता कर रखा था (चाहे वे बाह्य से यह समझौता न कर पाए हों)। यह समझौता बहुत विरूप और क्षण हो गया था, क्योंकि स्वयं अपने से किया हुआ यह समझौता ही परिवेश से काट देता है। यह समझौता ही उन सारी स्थितियों को खोजने के लिए बाध्य करता है, जिनके द्वारा लेखक अपने व्यक्ति को रूपायित कर सके—और अपने व्यक्ति को रूपायित करने के लिए यह भी जरूरी हो जाता है कि ऐसे पात्रों का चुनाव किया जाए, जो लेखक को अपने कंधों पर लाद सके। ऐसे पात्र वे ही हो सकते हैं, जिनकी स्वयं की जड़ें नहीं हैं और जिन्हें कहीं भी धरती में गाड़कर (रोपकर नहीं) उनके जीवन होने का क्षणिक अहसास कराया जा सकता है।

ऐसे क्षणजीवी पात्र उन तमाम कहानियों में मौजूद हैं, जो स्वतन्त्रता से पहले लिखी गयीं। ये वे पात्र नहीं थे जो जीवन के केन्द्र थे, या जिनके इर्द-गिर्द जिन्दगी और अस्तित्व की भयावहता लिपटी हुई थी। इस केन्द्रीय पात्र के अभाव में वे तमाम उपजीवी पात्र कहानी में पतपते रहे, जिनका कोई परिवेश नहीं था। या जो कहानी की स्थितियों में अश्वनी जिन्दगी और अपने मर्याद के बाहक नहीं थे।

नयी कहानी ने केन्द्रीय व्यक्तियों की तलाश की और उन्हें ही पात्रों के रूप में प्रस्तुत किया। यानी मर्याद परिवेश में आदमी को देखा गया, 'मर्यादवादी वातावरण' में लाकर उस आदमी को झूठी जिन्दगी जीने के लिए विषम नहीं किया गया। यह कला का एक महत्वपूर्ण मूल्य है कि 'व्यक्ति की निजता' को समोदार मिला। कहानी गढ़ने या लेखक का साक्षी बनने के लिए उसे संवाद स्थापित नहीं गये। नयी कहानी का व्यक्ति लेखक का गवाह नहीं, स्वयं अपनी बात का और अपना गवाह है।

जो आलोचक इस संक्रमण को नहीं समझ पाये, उन्हें यह दोषारोपण करते देर नहीं लगी कि 'नयी कहानी' कुण्ठित और व्यक्तिमूलक है। व्यक्ति-

व्यक्ति की निरुता व्यक्तित्वमूलकता नहीं है, यह समझ सकना उनके लिए सम्भव नहीं हुआ। रुग्ण व्यक्तिवादिता यहाँ होती हैं जहाँ लेखक आदमी की सच्चाइयों पर हारवी होकर अपनी दास्यनिकता या मान्यताओं को जादने लगता है। दूसरे व्यक्ति की बात को कह सकने या रेखांकित कर सकने का साहस व्यक्तिवादी लेखक में नहीं होता। इसीलिए वह लेखक समर्थ केन्द्रीय पात्रों को सामने लाने से कतराता है और उपजीवी पात्रों को महिमा-मण्डित करता रहता है।

ययायिवादी वातावरण का मोह छोड़कर जब कहानीकार ने अपनी दिशा बदली और ययायि परिवेश में ही आदमी को अन्वेषित किया तो केन्द्रीय पात्र अपने-आप उभरने लगे। यह इसीलिए सम्भव हुआ कि कहानीकार ने नये दृष्टिकोण से जिन्दगी को देखना शुरू किया था।

अमरकांत की 'जिन्दगी और जोक' का रजुआ यद्यपि स्वयं उत्पादक इकाई नहीं है, पर वह दूसरे का गवाह भी नहीं है। वह अपनी वारण परिस्थितियों का गवाह स्वयं है जो अस्तित्व के सबूत को भँस रहा है और जिन्दगी को हसों प्रेगुलिमों से पकड़े हुए है और मौत को छल रहा है। यद्यपि लेखक ने अन्त में 'सुलासा' देकर कहानी की मूढमता को अति पहुँचाई है, पर फिर भी ये वाक्य उस पात्र को उसके सम्पूर्ण सकट में अभिगृह्यत करते हैं—“पोस्टमार्टम लौटाते समय मैंने उसके चेहरे को गौर से देखा। उसके मुख पर मौत की भीषण छाया नाच रही थी और वह जिन्दगी से जोक की तरह चिमटा था—लेकिन शोंक वह था या जिन्दगी? वह जिन्दगी का झूत झूस रहा था या जिन्दगी उसका?—मैं तब न कर पाया।”

रजुआ संदर्भ से कटा हुआ व्यक्ति नहीं है—वह अपनी जिजीविषा के कारण ही सारे संदर्भों से जुड़ा हुआ है। इसी बात को यदि मुक्तिबोध के शब्दों में कहें तो—“नयी कहानी में आधुनिक मानव (इसका मतलब चाहे जो लीजिए, प्रगतिवादी दर्श मत लीजिए) की जो विविध मनोदशा है, उसको अगर आप उसके सारे संदर्भों से काटकर, उसके सारे बाह्य सामाजिक-पारिवारिक इत्यादि सम्बन्धों से काटकर, उस मनोदशा को मानो अंध में लटकाकर बिजित करेंगे, तो मनोदशा के नाम पर (कहानी में) एक धुन्ध सभा जायेगा : कहानी में अगर सिर्फ भीतरी धुन्ध हो और सिर्फ वही बह रहे और उसी की इतनी प्रधानता हो कि वस्तुसत्य के संवेदनात्मक चित्रों का प्रायः लोप हो जाये तो प्रायः वही गलती करेंगे जो नयी कविता ने की। कविता की कला कथा की कला से अधिक अमूर्त तो बैसे ही होती है, इसलिए संभवतः उसमें ये बातें लप भी जाती हैं। किन्तु कहानी में..?” यानी मैं यह चाहता हूँ कि साहित्य में मानव की पूर्ण मूर्ति

(फिर वह जैसी भी हो) स्थापित की जाने, सभी हम अपनी मजक उसमें देव करने। अगर नयी कहानी—या कोई कहानी—बैसा नहीं कहनी भी मेरे समान से यह ज़ोमान नहीं है। मैं तो बिल्कुल सारे की ओर ध्यानका ध्यान दिना रहा हूँ।'

मुक्तिबोध ने किंग 'गडम्भ में जुड़ी पूर्ण भूमि' का प्रश्न उठाया था, नयी कहानी ने उन्हीं ओर नज़रें डाली थीं। एन एनुषा ही नहीं, रीतकों ऐसे पात्र इस ओर की कहानियों में भीखर है जो अपने प्रायोगिक मंदमों में पूरी तरह जुड़े हुए हैं। उमा त्रिवेद की 'मछलियों' की विजयचामी, निर्मल वर्मा की 'गोखे' की गणिका, परमेश्वर भारती की गुनगरी बरों, कृष्ण अनन्तेश्वर की 'मेष दुःखन' में माना का पति, मानू भण्डारी की 'यही सब है' की बीबा, भीष्म माहवी की 'बोका की दाहक' के सामनाय, जयदेवराय देव की 'तोसरी बलम उकं मारे गये गुननाम' का हीरामन, मोहन रावेर की 'एक और बिन्दगी' का प्रसन्न, रामकुमार की 'सेनर' के मास्टरकी, तिवरनाथ सिंह की 'नन्ही' की नन्ही, सहभाइन, धनर जोशी की 'बदलू' का कामगर, राजेश मादव की 'दूतना' का रिशोर, सारद जोशी की 'निसरम' का बलक पति, हरिहर परतई की 'भोनाराम का जीव' का भोनाराम आदि सैकड़ों पात्र स्वयं अपने परिवेश में जी उठे थे। इन सभी और दूतारे पात्रों ने स्वयं अपना और अपने समय का साक्ष्य दिया है और मुक्तिबोध के शब्दों में 'मानव की पूर्ण भूमि' (फिर वह जैसी भी हो) की धान ही निमाई है।

यह सन्तुष्ट ही इस बात की घोषणा थी कि कहानी अपने आंतरिक मूल्यों को संकर बदल रही है। चूंकि यह बदलना बेहद तीव्र और व्यापक था, इसलिए इसे 'विकास' का नाम नहीं मिल सका—इसे 'नया' ही कहा गया। इन नये ने परम्परा को नहीं, परम्परावाद को नकारा था। परम्परा शक्ति का स्रोत होती है, पर परम्परावाद जड़ता और रुढ़िवादता को धांधल देता है।

कहानी की परम्परा भादमी की परम्परा थी—पर परम्परावाद ने हमें नायको, खलनायको, खलनायिकाओं आदि के बने-बनाये साँचे सौंपने चाहे थे। नयी कहानी ने इन साँचों को भस्वीकार किया था, क्योंकि ये साँचे ही भादमी की उसकी समष्टता में रूपायित नहीं होने देते थे।

यह आकस्मिक नहीं था कि नयी कहानी में से खलनायकों और खलनायिकाओं जैसे पात्रों का एकाएक लोप हो गया था। बिन्दगी इतनी सघट

कभी भी नहीं थी कि धादमी को प्रभुसिंमूलक क्यों में बाँट दिया जाता । स्वयं धादमी के भीतर ही उसका धादमी भी मौजूद ॥ धीर चंतान थी । धादमी का स्वयं धपने से किसी भी किस्म का रिश्ता जीवन-तदर्थों में ही मुमकिन है—प्रामाणिक परिवेश और सदर्थ से कटकर तो खुद उनका धपना रिश्ता धपने से ही टूट जाता है ।

जिनका रिश्ता 'धपने से' टूट जाता है, सायद वे ही उपनीची धीर सतनायक बनने की निवृत्ति से धानद हैं, क्योंकि वे न तो धपने की जानते हैं और न धपने परिवेश को ।

केन्द्रीय पात्रों का यह रूपायन वास्तव में पात्रों की तलाश नहीं थी, बल्कि यथार्थ की तलाश थी, जिसमें जो रहे पात्रों के माध्यम से अस्तित्व की स्पिनियों को अभिव्यक्ति मिली ।

कहानी में यथार्थ की अभिव्यक्ति की बात करना सतरे से खाली नहीं था, इसीलिए यथार्थ को लेकर हमेशा यह कहा गया है कि कहानी का यथार्थ यदि कुछ है तो वह मात्र वातावरण होना है, या कहानी को वास्तविक बनाने के लिए इस्तेमाल में आने वाला वह एक आवश्यक नुस्खा है । यानी स्वतंत्रता से पहले कहानी में यथार्थ की स्थिति मात्र एक कला-मूल्य के रूप में स्वीकृत थी । यानी यथार्थवादी कहानी यह है जो धापको यह विश्वास दिला दे कि सारा कार्य-व्यापार वास्तविक स्थल पर मनोविज्ञान-सम्पन्न रूप में हुआ है । यदि कहानी यह भ्रम पैदा कर देती है, जिसमें पाठक को लगे कि उसे स्थानों, पात्रों आदि के नाम चलत नहीं बजाए गए और घटनाएँ कार्य-कारण क्रम में घटित हुई हैं, तो उसे सहज ही यथार्थवादी कहानी कह दिया जाता था । यानी कहानी का कथ्य चाहे जिनना भी सही धीर झूठ हो, पर उसमें वास्तविकता का वातावरण यदि उत्पन्न किया जासकता है तो वह सच्ची लगने लगेगी—धीर इस 'सच्ची लग सच्चे' की स्थिति को ही यथार्थ बिजग, वास्तविकता से धीर-धोन, वातावरण की विश्वसनीयता आदि नामों से अभिहित किया गया । इस भयंकर भटकाव का एक कारण यह भी था कि सदियों से हम कहानी को झूठ मानने आए थे । झूठ का यह तत्त्व 'कहानी' नाम के साथ ही कुछ ऐसा जुड़ गया था कि उसे उखाड़ फेंकना भासान नहीं था ।

जब तक झूठ के इस तत्त्व को समाप्त नहीं किया जाता तब तक यथार्थ की सच्ची स्थापना सम्भव नहीं थी ।

नयी कहानी ने घटना-संघटन के तत्त्व को अत्यन्त कहानी के मनो-वैज्ञानिक विभाग की सारणा को समायत्त किया, इसीलिए उसमें से अन्तर्मुख भी स्वयं मिल गया। मनोविज्ञान-सम्बन्ध विभाग को नकारने का अर्थ यही है कि कहानी की गरणराज्यारी विभाग-वर्द्धन को अस्वीकार किया गया। इस पद्धति का निरन्तर होना ही 'संघर्ष' को कहानी की धीमी का बाह्य होने में मुक्ति मिली और तब कथ्य के संघर्ष को निश्चित करने की शुरुआत हुई। यानी 'संघर्ष' कहानी-विधा का अन्तर्मुख शृंगार में रहकर आदमी की आन्तरिक और बाह्य आकांक्षाओं का बाह्य बन गया। 'संघर्ष' जीवन-मन्दन और संघर्ष को बहाने बनने वाला जीवन मूल्य बन गया।

कला-मूल्य को जीवन मूल्य में बदल देना भी नयी कहानी का एक मूल-भूत प्रयाण-विन्दु है। और जब कहानी निहायत संघर्षवादी या अवास्तविक वातावरण में भी आदमी की परिणति को रेखांकित करने लगी, तभी उसे उच्च संघर्ष में संघर्षवादी कहा जा सका। हरिश्चन्द्र परसाई की कहानी 'मोला-राम का जीव', शरद जोशी की कहानी 'चित्तम' आदि वास्तविक चित्रण की कहानियाँ नहीं, बल्कि संघर्षवादी कहानियाँ हैं। उनका पूरा वातावरण निहायत भूटा है, पर उनमें नहीं नयी बात वेहद सच्ची है। बात की सच्चाई ही कहानी को भूट के तत्त्व से छुटकारा दिला सकती थी। और स्वतंत्रता के बाद की कहानी ने 'भूट' की आन्तरिकता को समाप्त कर कहानी को एक उत्तरदायी कला-आध्यम के रूप में प्रतिष्ठित किया। स्वतंत्रता के बाद के आदमी का यदि कभी विस्लेषण किया गया और उसकी मानसिक तथा बाह्य दुनिया को कभी पुनर्निर्मित करने की शुरुआत पड़ी तो शायद इस काल की कहानी ही उसका सबसे प्रामाणिक स्वरूप उजागर कर सकने की स्थिति में होगी।

इसीलिए यह कहा जा सकता है कि स्वातन्त्र्योत्तर कहानी ने भूट के तत्त्व को काटकर एक नयी दिशा की ओर प्रयाण किया है। इस भूट को काट फेंकने में उन केन्द्रीय पात्रों का बहुत महत्व है जिन्होंने कहानी की इस मुक्ति में अन्त-जाने ही योग दिया। प्रेमचन्द, यशपाल, रांगेय राघव आदि के यहाँ भी इस मुक्ति का संकेत मिलता है, पर उसकी सम्प्राप्ति सन् '५० के आस-पास ही हुई। इस मुक्ति ही का यह परिणाम है कि हिन्दी कहानी ने विराट को क्षण के आदिने में और खण्डित क्षणों को व्यापक युगबोध की निरन्तर प्रवहमान धारा के आदिने में देख सकने की शक्ति प्राप्त की।

आंतरिकता का उन्मेष भी इसी सन्दर्भ में देखा जा सकता है। एक-रसता और झूठेपन से बच सकने के लिए ही नये कथाकारों ने अपनी अनुभूत जिन्दगी को निरूपित किया था। अनुभूत यथार्थ और प्रामाणिकता की आन्तरिक मांग ने ही कहानी को फिर से केन्द्रीय बिन्दुओं से जोड़ दिया था। ये केन्द्रीय बिन्दु इतने अनिपरिचित थे कि इन्हीं में अपरिचित भी समाया हुआ था। अनिपरिचित में से अपरिचित को रेखांकित कर सकना एक महत् प्रयास था क्योंकि इस अनिपरिचित में जो कुछ अपरिचित समाया हुआ था, वही नया था। मोहन राकेश को कहानी 'आखिरी सामान' की पत्नी सामान में कब बदल गयी थी, यह अनिपरिचित ने कभी जानने ही नहीं दिया था। या राजेन्द्र यादव की कहानी 'बिरादरी बाहर' में बूढ़े पिता कब से बिरादरी के बाहर हो गये थे, यह भी उस अनिपरिचित ने छिपा रखा था। और राकेश की ही कहानी 'अपरिचित' में परिचित का कितना सूझ और गहन बोध छिपा हुआ था, यह सामने ही नहीं आया था। 'लवङ्ग' कब इतने निरपेक्ष प्रेमियों में बदल गये थे, यह भी निर्मल वर्मा ने ही रेखांकित किया था। आदमी और औरत के संसर्ग सम्बन्ध कितनी प्रति प्राकृतिक अवस्था तक पहुँच गये थे, यह कामतानाथ की 'साथे' कहानी ही बता सकी।

अनिपरिचित में जो कुछ बदल गया था और अपरिचित बनकर समाया हुआ था, वह नया नहीं तो और क्या था? पति-पत्नी के सम्बन्धों से अधिक सुपरिचित सम्बन्ध और क्या थे? पर उन्हीं सम्बन्धों में जो बीत गया था, और बीते हुए की जगह जो नया समाहित हुआ था, वही तो कहानी का कथ्य बना। परिवार और पिता, पति और पत्नी, प्रेमी और प्रेमिका, पुरुष और नारी के संसर्ग सम्बन्ध—ये सब बहुत जानी-पहचानी बातें थी—इतनी अधिक परिचित कि इनके बारे में सोचने का स्थान ही नहीं था। लेकिन जब इन्हीं या इन जैसी अनेक स्थितियों में से परिवर्तन सन्दर्भों के संकट-बिन्दुओं को कथ्य बनाया गया तो कहानी की प्रतीति भी बदलने लगी।

कहानी 'अनुभव यात्रा' में बदल गयी। जिस अनुभव से सैलक स्वयं गुजरता था, उसी से पाठक भी गुजरने लगा। कहानी को 'संक्षेप' में बताया जा सकना गामुगमन हो गया, क्योंकि वह प्रतीति की कहानी बन गयी—किसी भयावह संकट, अस्तित्व, सम्बन्धों के विघटन, विसंगति, सस्तिष्ट जीवन, मोह-भ्रम आदि समाप्त युगीन स्थितियों के यथार्थ अनुभव से सम्पृक्त हो गयी।

यह सब तक सम्भव नहीं था जब तक कहानी में सही आदमी की प्रतिष्ठा न हो जाती। परम्परावादी कहानी में पूँक सही और केन्द्रीय व्यक्ति ही

अनुसन्धित था, इसलिए समय की गहरी केन्द्रीय स्थितियाँ भी उपस्थित नहीं हो सकनी थीं। गहरी स्थितियों तक पहुँचने की कोशिश के लिए यह निताप्त धावदौड़ हो गया था कि गहरी धादमी की बात की जाये।

अनुसन्धित का उपस्थित किया जाना और अतिरिक्त में समादा हुआ धार्मिक मोक्ष करना, कहानी में गहिरों में जुड़े हुए झूठ को धन्य कर सकता और उसे विश्वमयीय ही नहीं, गहिराई को बर्णन करने वाली विधा में परिचलित कर लेना—ये नयी कहानी की धादमी अन्वेषित दिखाएँ हैं।

• • •

यथार्थ और उससे भी आगे

बदले हुए यथार्थ की बात भी कर ली जाय ।

हमारे विद्व-युद्ध तथा स्वतन्त्रता-प्राप्ति के संदर्भ में लेखकों की नई पीढ़ी समाज के घटकों के रूप में चेतना-मग्न हो रही थी—वह भाँखें खोलकर अपने चारों ओर फैली विभीषिका को देख रही थी । उस समय के औमत नवयुवक के सामने एक टूटता हुआ पिता, एक चुसी हुई समर्पिता माँ, एक मृगार करके रसोई के बर्तन धोती बहन, बात-बात पर पिटता हुआ एक छोटा भाई, मरने के कोमले सहती हुई एक छोटी बहन, लम्बी उमर लेकर आने वाली एक लाचार-मजदूर और घर पर आश्रित चाची, सौतेली धादी या दादा, किसी बड़े शहर में जाकर झंझी मीकरी कर सकने वाला एक बड़ा भाई था । यह बड़ा भाई भी ठुए के पत्ते की तरह अनिश्चित था ! मोटे-बहुत हेर-फेर के साथ यही बिग आ औमत समाज-परिवार था ।

और उधर राष्ट्रीय क्षितिज पर बल-बारखानों की विमिनियाँ का घुमा था, बहुरा कर देने वाली मशीनों की पड़पड़ाहट थी—और था आधाधापी का एक सौर ! मतवाद, राजनीति, निर्माण, धोखापड़ी, बेईमानी, लूट-खसोट ! साथ ही नैतिकता तथा आदर्शवादिता की धसकती हुई मीनारें ! और इस भय-कर अस्थवस्था (chaos) में घर का बड़ा भाई (या यथार्थ की भँसने वाला व्यक्ति) किसी छोटे-से शहर के स्टेशन से, या बस्से के मोटर स्टैंड से, या गाँव के घरसे किसी दूसरे की साइकिल उधार माँगकर, एकबक्सा लादकर निकल पड़ा था—अपने वर्तमान में जूमने और भविष्य को खोजने के लिए । वह किसी पार्टी का सदस्य नहीं था, किसी पार्टी का विरोधी नहीं था, वह भूखों की खोज में था उन्हें तोड़ने-खाने के लिए नहीं निहत्ता था—वह किसी प्रेयसी की तलाश में, या टूटे हुए प्रेम के अटक-से पागल होकर नहीं निकला था— वह अपने यथार्थ की भँसते हुए जिन्दगी में सँत लेने के लिए निवला था । वह कुछ डरा हुआ था, हलका-सा हवाश था, अनिर्णय की स्थिति में था—वह जानता था कि उसे माँ ने ओ रोटियाँ बाँधकर दी हैं, वे घाम तक खरम हो जाएँगी और प्रेमिका

का जो पत्र उसने सबसे में नीचे सहजकर रख लिया है, वही अन्तिम है। उसारा संपर्क अब बदल गया था। अब वह समय के प्रति नहीं, समय में जि अब वह घर में नहीं, घर के प्रति जिएगा।

और यहीं से वह जीवन के नए मूल्यों का खोज बन जाता है, पाप की पुनीत परिभाषाओं से मुक्त हो जाता है। और देखता है कि दुनिया पर गत नैतिक धार्मिक मान्यताओं के सहारे नहीं—अर्थ, गणित और विज्ञान के चल रही है और धीरे-धीरे 'वह बड़ा भाई' यदियों के इशारे पर चलने दफ़ कारखानों, मिलों, व्यवसाय-संस्थाओं आदि से जुड़ जाता है और घर से उ सम्बन्ध सिर्फ़ खनों का रह जाता है।

यह विघटन कुछ घरों में पहले भी शुरू हो चुका था, पर इतना नहीं था, जैसा कि मुडोपरान्त हुआ।

समाज-परिवार का यही बदला हुआ परिवेश था। यद्यपि इसकी जटिलताएँ अनेक हैं, और बहुत गहरी भी। इस दबाव ने उस यथार्थ को जन्म दिया, जो संवेदना और मूल्यों के स्तर पर भी बदल गया था और निरंतर बदलता जा रहा है।

यह यथार्थ हमारी उस पूरी पीढ़ी का था, जो उस 'बड़े भाई' की तरह निकल पड़ी थी।

और यहीं से अन्तर स्पष्ट होता है। नई पीढ़ी के बचावार ने एक नागरिक के रूप में प्रवेश किया था—इस पीढ़ी के सभी कपाकार मध्यवर्ग से आए थे—ऐसे घरों से, जिनके ढाँचे चरमराकर टूट रहे थे, पर जो अपनी पुराने गरिमा में फिर भी भूले हुए थे—'वह मध्यवर्ग अपनी विशिष्टता में आज भी 'हिन्दू' बना हुआ है, पर घरों से निकलकर आने वाली यह पीढ़ी 'हिन्दू' नहीं थी। कर्मकाण्डों से मुक्त, धर्म से निरपेक्ष यह पीढ़ी नये मानवीय सन्तुलन की खोज में थी। इस खोज में औद्योगिक विकास और शहरों की जिन्दगी ने बहुत सहारा दिया—'इस जिन्दगी ने जाहे उमे नया सन्तुलन न दिया हो, पर पुराने से टूटने को बाध्य अवश्य किया। और यह बाध्यता ही 'नये' की पहली चुनौती बनी। यदि जीवन की यह बाध्यता न होती, तो शायद 'नये' का बनना दबाव भी न होता। यह 'नया' जीवन के रूप में नहीं, एक अनिवार्य धर्म के रूप में आया था।

नयी पीढ़ी के संतकों ने इस धर्म को स्वीकार किया। हर स्तर पर। मानसिक, भौतिक, आबनात्मक—सभी स्तरों पर। औद्योगिक रूप में गाँव,

सहर, कस्ये के स्तर पर। यह आकस्मिक ही नहीं था कि भलग-भलग जगहों में स्थित कहानीकारों ने 'नये' की श्रृंखला को अपनी-अपनी तरह स्वीकार किया और इसीलिए नयी कहानी में इतनी विविधता भी आई। यह विविधता भी नयी कहानी की एक शक्ति है। कभी-कभी यह विविधता उन लोगों के लिए कठिनाई उपस्थित करती है, जो आज की कहानी में एक बंधा-बंधाया ढांचा देखना चाहते हैं। सामाजिक स्तर पर जो ढांचा टूट गया है, वह उस कहानी में खुद कैसे बचा रह सकता है, जिसका स्रोत ही जीवन है !

'समय के प्रति' जीने वाले व्यक्ति का अस्तित्व सतरे में पड़ गया था, क्योंकि वह समय का प्रतिनिधि नहीं रह गया था। समय के प्रति जीने की बात हमारे वरिष्ठ कथाकार जैनेन्द्र कुमार ने ही उठाई थी और उनकी इस बात में भी बड़ी सशयवाद घुसा हुआ है, जिससे उनका पूरा चिंतन भरा हुआ है। यथार्थ के परिप्रेक्ष्य में संशय की स्थिति भी आती है, जब निर्णय-अनिर्णय का सवाल सामने खड़ा होता है, परन्तु यही संशय जब संशयवाद बनकर सारे बोध को झुठसाने लगता है तब स्थिति भयंकर बन जाती है। यह संशयवाद जैनेन्द्र ॥ यहाँ यथार्थ को झुठलाने का उपकरण बन जाता है। बेहतर हो कि उन्हीं की एक कहानी की मिसाल ले ली जाए, जिसे लिखकर उन्होंने किसी से प्रश्न किया था कि यह कहानी नयी कैसे नहीं है।

कहानी यह है—एक लड़की और एक लड़का एक-दूसरे को प्रेम करते हैं। लड़के को लड़की का पिता पसंद नहीं करता और वह चाहता है कि उसकी लड़की इस जेजाल से निकल आये। तब पिता एक भद्दा प्रयोग करता है। वह लड़की और लड़के को एक कमरे में बंद करके ताला लगा देता है और कह देता है कि वे अपना निर्णय लेकर ही निकलें। काफी समय बाद जब ताला खोला जाता है तो बाहर आने ही लड़की घोपणा करती है कि वह लड़का अब उसका भाई है और वे दोनों भाई-बहन बन जाते हैं।

यही संवाद इस बात का नहीं है कि वे भाई-बहन क्यों बन गये ? संवाद इस बात का है कि क्या यह स्वयं लेखक का छोड़ा या छोड़ाया हुआ धादरं नहीं है ? क्या सम्बन्धों के सदर्भ में यह बात एक घोर सच्चाई की प्रतीति देती है ? या यह हमारे समय की यथार्थ स्थिति है ? लेखक के मन की वह चीन-सी रुझि है जो हाड़-मांस के व्यक्तियों को इस बायबी सम्बन्धों वाले तिनकों में बदल रही है ! यथार्थ से पलायन का यही रूप हो सकता है और

यही शायद 'ममय के प्रति' जीने जाने संगठक का निर्णय है। ममय संगठकानि के रहने हुए भी पुरानी कहानी के संगठक ने हमेशा अपना 'निर्णय' दिया है। संगठक हमेशा ग्यावाधीन की तरह मोड़र रहा है—एक तेरे ग्यावाधीन की तरह जो ममय उन स्थितियों में उभरता हुआ है, जिनके प्रति वह निर्णय देने का धर्मकारी बना हुआ है। और ये निर्णय 'शास्त्र मूल्यों' के नियम-कानून के मुताबिक दिये जाते हैं। संगठक बने-बनाये मूल्यों की शास्त्रांग को पढ़ने में स्वीकार दिये संशय है और ममय धारण पर शास्त्र मूल्यों की किसी दशा में सामान्य करने मन्ना दे देता है या सामाजीय उदात्ता के साम पर बरी कर देता है।

स्थानम्योपर कहानी में कहानीकार ग्यावाधीन की कुर्मी को बेरार और बेमानी करार देता है और 'निर्णयों' की मानगती में त्रिभुज होकर शास्त्र मूल्यों की दशाओं में पावों का सामान करना बंद कर देता है।

इसीलिए वह ममय के प्रति नहीं, बल्कि स्वयं ममय में जीने की साम्यता अनुभव करता है। अनिमय व्यक्तिवादी ही ममय के प्रति जीने की जान कर गहरता है, क्योंकि वह व्यक्ति-मानस को उसके परिवेश से बाट देना चाहता है—'वह अपने चित्त में ही विश्व की यति मानता है और भौतिक नियमों की अवहेलना करता है, इसीलिए वह शास्त्र की जान करता है।

परन्तु बीसवीं सदी में यह व्यावहारिक रूप से स्थापित हो गया था (और शास्त्रीय से दूसरे विद्वत्पुट के बाद तो और भी) कि भौतिक जगत् का अस्तित्व मनुष्य के चिन्तन का अनुयायी नहीं है। भौतिक शक्तियाँ मानव की चेतना को बदलती हैं और मानव-चेतना भौतिक शक्तियों को बदलती है। इन प्रकार अपने भौतिक परिवेश को बदलता हुआ आदमी स्वयं को भी बदलता है।—यही इतिहास का परिप्रेक्ष्य है—'जहाँ बदलने और एक-दूसरे से प्रभावित होकर बदलते रहने का द्वन्द्व मौजूद है। इस ऐतिहासिक विकास-क्रम को ममय के बिना यथार्थ को नहीं समझा जा सकता।

जब कृतित्व में यथार्थ की दास्यता होती है, तो अतयाव स्पष्ट होता है—नयी कहानी कलागत यथार्थता या वास्तविक यथातथ्य वर्णन को तरजोह नहीं देती, वह इतिहास के विकास-क्रम में जीते हुए और द्वन्द्वत्मक रूप से प्रभावित होते हुए आदमी के टूटने-बनने के यथार्थ को अपना सोन मानती है। यथार्थ कोई स्थिर तत्व नहीं है, वह निरंतर गतिमान है और उसके हजार पहलू हैं जो आदमी को बदलते जाते हैं। धामिकता या नैतिक साम्यताओं ने आदमी को उतना नहीं बदला है जितना कि बीसवीं सदी के औद्योगिकरण ने। भौतिक आधारों के बदलने से समाज का संतुलन बदलता है और इस संतुलन के बदलने

ही मनुष्य का चितन भी बदलने लगता है। विचार, परिवेश, भौतिक आधार और सम्बन्धों का निरंतर सञ्चरण होते रहने की तरल स्थिति ही यथार्थ की स्थिति है। जिन्होंने यथार्थ की इस तरलता और निरंतरता को नहीं पहचाना, उनके लिए राजनीतिक रुढ़िवादिता ही यथार्थ का पर्याय बनी रही। उन्होंने जिन्दगी से यथार्थ को नहीं देखा, बल्कि राजनीतिक बहसों और निर्णयों को अपनी कहानी का कथ्य बनाकर यथार्थ को कलंकित किया। उदाहरण-स्वरूप भैरवप्रसाद शुक्ल की एक कहानी से लीजिए, वह कहानी यो है—बानपुर की एक मिल में हड़ताल होती है। तमाम मजदूर पकड़कर जेल में ठूस दिये जाते हैं। गिरफ्तार मजदूरों में एक व्यक्ति वह भी है जिसकी माँ मृत्यु-शैया पर पड़ी है, क्योंकि उसके पास खाने के लिए एक दाना भी नहीं है। ऐसी हालत में उस मजदूर के कुछ मित्र भूख से मरती माँ के पास गेहूँ लेकर पहुँचते हैं और कहते हैं कि वह अपनी क्षुधा शांत करे। पर वह माँ तत्काल पूछती है कि यह गेहूँ भमरीका का है या रुस का? और भमरीकी गेहूँ होने के कारण वह मरना पसंद करती है। राजनीतिक मतवादिता और निर्णयों को कहानी का कथ्य बनाकर जितनी भोड़ी और बेहूदी स्थिति यहाँ इस कहानी में उपस्थित की गयी है, वह बेमिसाल है।

इस तरह की कहानियों और मनोविश्लेषणवादी कहानियों ने ही बहुत समय तक हिन्दी कहानी को यथार्थ का वास्तविक सामना नहीं करने दिया। कहीं वह आध्यात्मिकता के व्यक्तिवादी प्रपच में खोया रहा और कहीं साहित्यिक प्रचारवाद का नारा बना रहा। उसे हमेशा 'साधन' के रूप में इस्तेमाल किया गया, जबकि यथार्थ की अपनी सत्ता आदमी की सत्ता की तरह ही महत्वपूर्ण थी। नयी कहानी में 'यथार्थ की अपनी सत्ता' की पहचान का प्रयास है।

यथार्थ की सत्ता की पहचान ही निरंतर बदलते रहने की प्रक्रिया को जन्म देती है, क्योंकि स्वयं यथार्थ बदलता जाता है। प्राभुनिकता भी इसी दृष्टि के आधार पर पहचानी जा सकती है। यथार्थ के इस परिवर्तन को परसते पन्नना और तदनुसार अपने की परिवर्तन के लिए हमेशा सन्नद्ध रहना ही प्राभुनिकता का लक्षण हो सकता है। स्वयं प्राभुनिकता और यथार्थ एक-दूसरे के पूरक और प्रणेता हैं।

नयी कहानी अपनी यात्रा में इसीलिए बदलती आयी है। गुरु-गुरु की सारे-निवृत्ता, अभिम्यजना, अछूती कथाभूमियों की तलाश, यथानध्यवादी कला-रसक वेप आदि से अपने को बदलती हुई वह आज अस्तित्व, सत्तास, विमर्श, अनिर्णय की स्थिति, विश्व-बोध, अपरिचय आदि की मानवीय स्थितियों से

अपने को जुड़ा हुआ पाती है। इसीलिए आधुनिकता या यथार्थ स्थितियों का बोध जीवन-दर्शन न होकर जीवन-दृष्टि से सम्बन्धित है, आशय या चिन्तन का अस्वीकार है।

कहानियों में इस गतिमान प्रक्रिया के दर्शन होते हैं—नयी कहानी निरंतर बदलती आयी है, इसीलिए उसे किसी 'वाद' में नहीं बाँधा जा सकता और न वह उल्लङ्घियों की बात करके कहानी के कीर्तिमान स्थापित करती है। हर नयी कहानी एक नयी शुरुआत है।

चूँकि हमारे समय का यथार्थ बहुत भ्रष्ट, गलत, हथ्थी और बीमार है, इसलिए उसका बोध एक संकट पैदा करता है। जितना ही यथार्थ को अपने पास-पास और अपने भीतर देखते और अनुभव करते जाइये, उतना ही वह वास्तविकी दिखाई देता है—'चारों तरफ एक निरर्थकता और विघटन व्याप्त है—मदिरा की लोख में निकला वह 'बड़ा भाई' दिवाहारा और उद्भ्रान्त है—वह अपने भास-पास परम्परावाद, जातिवाद, बेईमानी, भ्रष्टाचार और धार्मिक अंधविश्वास को देख और महसूस कर रहा है—और इस विघटित और सङ्घर्ष से भरी दुनिया में हर क्षण भृत्य से जस्त है। वह भृत्य दैहिक नहीं, उसके सामने मरते मूल्यों की, भयों की ही है—और जब वह इस सबको चारों ओर पाता है तो एक भजीब-से संकट-बोध में फँस जाता है। इस आधुनिक संकट-बोध में मनुष्य कुछ भी निश्चित रूप से नहीं कह सकता। नयी कहानी में यह संकट-बोध निरन्तर विकसित होता आया है—इस संकट-बोध ने कहानी को मानवीय परिणति दी है।

कहानी ने अन्तजाने ही वह कार्य पूरा किया जो सामाजिक इतिहास की चेतना करती है, यानी मनुष्य मात्र पर ध्यान केन्द्रित हुआ—समाजवादी, धर्म-चारों या व्यक्तिचारों से परत कुछ विविष्ट प्रश्नों के समाधान और उनके हल-तरे निष्कर्षों से घलग हटकर मनुष्य की अपनी स्थितियों और नियति की ओर कहानी अभिमुख हुई। इसीलिए वाक्य-सत्य को तलाशने वाले कवि भी कहानी के वाक्य-सत्य को खोजने में शामिल हुए।

वास्तविक चित्रण से कथ्य के यथार्थ तक की यात्रा एक महारङ्गम यात्रा है। भूट में मक्काई के दास-पाग तक पहुँचने के प्रयास आवश्यक थे। यथार्थ और जितने-जितने मनुष्य की मंगति ने कहानी को 'मूडी' होने की नियति में मुक्त कर दिया और सहजा कहानियों पर होनेवाली चर्चाओं में यह मुनाई पाने लगा

को 'एन'ए', मोहन रायस की 'जड़ें', धानी की 'एक नाव के घासी', निमन
 बरने की 'एड्स के डार', गजानगड विमन की 'किजंग', रूपनाथ सिंह की
 'बालनबन', उमा गिरवा की 'बीर', विजयमोहनसिंह की 'बे दोनों',
 लोकेश बरन की 'प्रतीक्षा', काशीनाथ सिंह की 'गुप्त', यन्तू मज्झारी की 'महो
 बल है काल' इत्यादि कहानियाँ जैसे सब फिर पूरे पश्चिम्प को बदन रही हैं।

इस बदलाव परिलुप्त हो नयी कहानी की धार्मिक प्रक्रिया का सङ्कत
 है। कहानी धारने अनुसार जैसे 'यथाथ' से भी यथादा टोन शब्द की लनाम
 के है जमे लह रहने धारने नाम की लनाम भी फिर कर मकनी है। पर 'नये
 हरे रङ्गे' को प्रक्रिया ने कह सब नहीं छूट पाएगी, क्योंकि 'नये' की लनाम
 हो जो फिर-फिर और जीवन सदमी से जीवगी। और वे लनाम कहानीकार,
 जिन्होंने नये की इस लोभ में हो धानी मुक्ति देनी है, बार-बार धानी निमि-
 तिही को ही लोहकर नियमितो के सामने-सामने होंगे "कुछ और नये, कुछ
 और-और नये सेवक इस लोभ में धानी प्रामाणिक अनुभूतियों से लुप्त
 'कथो कहानियों' निरन्तर जायेंगे।

कथा-समीक्षा और पराजित पहचान

हिन्दी के एक अवसरवादी आलोचक आधुनिकता को 'मूल्य' मानने की आधुनिकता तक चले गये हैं। यह भी एक फैशन हो गया है कि किसी भी ऊल-जलूल बान को उलझाकर और दार्शनिक मुद्रा में कह दिया जाये, ताकि वह आधुनिकता के गहन-सबूत का अहसास देने लगे। हिन्दी कहानी के क्षेत्र में ऐसी आलोचक प्रतिभाएँ एकाग्र ही हैं और अब वे भी फिर काव्य-सत्य की खोज में निकल गयी हैं।

कथा के क्षेत्र में निरंतर कार्यरत रहने के लिए आलोचक में अपार धीरज और उस सकट-बोध का सामना कर सकने की शक्ति चाहिए, जिससे कथाकार गुजरता है, क्योंकि अब कहानी 'सहयोगी अनुभव' की सीमा पर खड़ी है। विश्वविद्यालयीय कथाशास्त्र के पैमाने बेकार हो चुके हैं और नया कथा-शास्त्र यदि गढ़ा जायेगा तो वह भी आज के सदर्भों से ही जन्म लेगा।

अब यथार्थ की कसौटी पर भी कहानी को परख सकना सामुमकिन होता जा रहा है। सामाजिकता, सोईस्यता, प्रयोजनशीलता, जीवनपरकता, आस्था-वादिता या निराशावादिता जैसे शब्द भी पाप-पुण्य, सुख-दुख, अच्छा-बुरा जैसे पुराने शब्दों की तरह ही अर्थहीन हो गये हैं। वह और इन जैसे तमाम शब्द नयी कहानी की धमिल और परिणति को अभिव्यक्त कर पाने में असमर्थ हो गये हैं।

कथानक, विषयवस्तु, शैली, शिल्प, चरमबिन्दु आदि तो बहुत पहले ही निरक्षर नहीं रह गये थे, पर अब तो युग-बोध, जीवन-बोध, समाधि-व्यक्ति आदि भी कहानी में बही गई बात की स्पष्ट कर पाने में अपुरे पड़ते हैं।

संगत यही है कि अब कहानी का विश्लेषण (यदि वह अत्यन्त आवश्यक ही हो तो) सामाजिकशास्त्रीय पद्धति के आधार पर साधद बचिन के रूप में ही किया जा सकता है। वह भी मात्र देह-परीक्षा ही होगी। कहानी अब स्वयं में एक सम्पूर्ण 'उपस्थिति' है—बहुत जीवन का विश्लेषण है, न समस्याओं का सम्ग्रहण और न गुरु रहस्यों का अन्वेषण। वह अपने में सर्वांग या आंशिक वस्तु-सत्य

या भाव-सत्य का साक्षात्कार है। नयी कहानी 'मूठ' के बीच से नहीं, सच्चाई और प्रामाणिकता के बीच से भुज्जरने की धनुभूनिपरक प्रक्रिया है।

यदि इस बात को समझना हो तो निर्मल वर्मा की 'सन्दन की एक रात', 'जलती भाड़ी'; राजेन्द्र यादव की 'किनारे से किनारे तक'; मोहन राकेश की 'सोया हुआ सहर'; नरेश मेहता की 'तथापि'; रेणु की 'रसप्रिया'; महेन्द्र भस्ला की 'एक पति के नोट्स', गंगाप्रसाद विमल की '?'; दुधनाथ सिंह की 'रक्तपात'; मन्नु भण्डारी की 'श्मशान'; रघुबीर सहाय की 'मेरे और नंगी मौत के बीच'; काशीनाथ सिंह की 'सुख'; श्रीकांत वर्मा की 'घर' आदि कहानियाँ पढ़ जाइए।

इन कहानियों से ही यह स्पष्ट हो सकेगा कि साधुनिकता की स्थिति स्वयं कहानी की केन्द्रीय स्थिति है। साधुनिकता ऊपर से सपेटी नहीं जा सकती और न उसे 'मूल्य' के रूप में ग्रहण किया जा सकता है। साधुनिकता निरंतरता में विकसित होती हुई एक प्रक्रिया है, जो वर्तमान संदर्भों को गहनता और मयापन देती है, तथा नई चेतना को हमेशा अपनी ओर आकर्षित करती और नया संस्कार देती है।

स्मूल रूप में यदि इसकी पहचान करनी हो तो किन्हीं भी कहानियों को उठा लीजिए और लेखक के शब्द-व्ययन, व्यंग्य-भंगिमा और बात कहने के सहजे को देखते चलिए। लेखक की रग कहीं पर दुख रही है, यह जानने देर नहीं लगेगी—और कहानी में वह दुखती रग ही लेखक की चिन्तन-प्रक्रिया और लगाव की स्थिति को स्पष्ट करके उसके साधुनिक बोध को उजागर कर देगी। हर रचना में लेखक का 'स्व' भी सम्मिलित रहता है, वह 'स्व' इतना भावप्रबण होता है कि एक शब्द या वाक्य उसकी प्रतिक्रिया को ध्वनित कर देता है। कटी बाँह का ग्लाउज पहने औरत की बात लिखने का सहजा ही बता देगा कि लेखक संवेतना के किस धरातल पर खड़ा है और किस विचार-संस्कार-परम्परा का हामी है।

यशपाल और अज्ञेय में निश्चय ही वह साधुनिक अनासक्ति है जो कला के स्तर पर बात को निभा ले जाती है। यशपाल फिर भी कहीं-कहीं लेखकीय पक्षधरता का सबूत देने लगते हैं, पर अज्ञेय की यह बड़ी कलात्मक उपलब्धि है कि उनके शब्द आग्रह नहीं करते। जेनेन्द्र अपने सहजे में सही-गलत की अपनी भनकाने ही देते चलते हैं, इसीलिए वे कभी भी आग्रह-मुक्त नहीं हो पाते। उनके साथ मुद्रित एक और भी है कि उनका आग्रह भी घसट बाजों पर होता है। नये लेखकों में धुल्ल-शुरू में मंतव्य से प्रेरित आग्रह-मूलकता की, पर

अपनी कथा-यात्रा में उन्होंने इस पर भी समय प्राप्त किया है। अब तो लेखक सहमति-असहमति की धारणाओं को भी छोड़ चुका है। वह अनुभव के जिस दौर से गुजरता है, उसी अनुभव का उसकी ही तीव्रता से यथासम्भव पुनर्निर्माण करता है और उसे पाठक के लिए छोड़ देता है। लेखक निर्णयदाता भी नहीं बनता। पढ़ने वाला स्वयं अपना निर्णय लेता है या निष्कर्ष का चुनाव करता है।

चूँकि हिन्दी कहानी का पाठक निष्कर्षों को हथिया लेखक से प्राप्त करता रहा है, अतः कभी-कभी आज भी वह उसकी माँग कर बैठता है। पर नयी कहानी का पाठक-वर्ग अब ऐसी माँग प्रस्तुत नहीं करता—कहानी के अनुभव से गुजरकर वह अपने नतीजों तक स्वयं पहुँचता है।

हस्तक्षेप को यह अनुपस्थिति आधुनिकता का एक आधारभूत लक्षण है। हमारे कुछ पुराने कहानीकार कभी-कभी हस्तक्षेप को इस अनुपस्थिति को यह समझकर कि अब कहानियों में 'अंत' नहीं होते, कुछ अंतहीन कहानियाँ लिखकर बहुत संजीदगी से पूछते हैं—अब बताइए ! यह कहानी नयी क्यों नहीं है ?

वे नहीं समझ पाते कि 'अंत' का अन्तिम संस्कार स्वयं उस कथ्य ने और लेखक के इस दृष्टिकोण ने किया है जो कहने के लहजे तक में अब हस्तक्षेप नहीं करता। लेखक भी सतिप्ति अब सिर्फ केन्द्रीय कथ्य में है, जिसे वह कहानी के लिए चुनता है। और यह सतिप्ति भी उस कथ्य की प्रामाणिकता को बनाये रखने के लिए होती है, अपना मतभ्य सादने के लिए नहीं।

चूँकि यह देखलगायी अब नहीं है, अतः सहसा ही लगने लगता है कि सब-कुछ अर्थहीन हो गया है। कहानियाँ भी अर्थहीन हो गई हैं और कहानी विधा अपनी समाप्ति के कगार पर खड़ी है। यह कहने में संकोच क्यों होना चाहिए कि कहानी अब तक बहुत बार समाप्त हुई है। और यह भी निराकोष कहा जा सकता है कि कहानी उसके बाद फिर शुरू हुई। कई बार कहानी विधा की सम्भावनाएँ हो चुकी हैं और जन्ही में से नया दृष्टिकोण जन्मा है।

मुश्किल सब होती है जब कुछ तथाकथित आलोचक अपनी अस्तरीय दृष्टि लादकर विश्लेषण करते हैं और कहानियों के किसी एक रूप को ज़िन्दा बनाये रखने की नाकाम कोशिश करते हैं। डॉ० नामवर सिंह यही करते रहे हैं—उन्हें कहानी विधा के प्रति इसलिए लगाव नहीं है कि उनकी अन्तर्प्रेरणा उन्हें इस विधा-विरोध के प्रति प्रार्थित करती है बल्कि इसलिए है कि उन्हें कहानी को पार्टी-विरोध के उमूलों के मुताबिक चलाना है। उन्हें कलागत और वस्तुगत मूल्यों के संरक्षण का उतना खयाल नहीं है जितना कि कहानी में 'गुरिल्ला' 'बुद्ध' शुरू करने का। नामवर सिंह जीनी सालपहलूओं (चीन के रेड गार्ड्स) की

तर्ह कहानी और कहानीकारों की शुद्धि का अभियान लेकर चले हैं। उनके लिए साहित्येतर घोषणाएँ ही साहित्य का स्वरूप निर्धारित करती हैं।

यही यह भी समझ लेना आवश्यक है कि इस 'गुरिल्ला युद्ध' को गुरु करने वाले यहाँ के लाल पहलूएँ कभी आलोचक अभी तक 'साहित्यिक यथार्थ' को ही मानव-यथार्थ माने हुए बैठे हैं और उनका यह 'साहित्यिक यथार्थ' भी राजनीतिक पैतरेबाजी से सम्भूत है। यह हिन्दी का दुर्भाग्य ही है कि आलोचना के क्षेत्र में नामवरसिंह तक आते-आते आलोचक के प्रति रचनाकार की दिल-चस्पी ही खत्म हो गयी। हिन्दी में पहली बार आलोचक के अस्तित्व पर प्रत्यक्ष चिह्न लगाया गया और उसे 'अनपेक्षित तीसरा उपजीवी' माना गया। एक व्यक्ति कैसे सारी परम्परा को दूषित कर देना है, इसका सबसे दुलद उदाहरण डॉ० नामवरसिंह रहे हैं। जब आलोचक अपनी साहित्यिक परम्पराओं और आधुनिक परिस्थितियों की सापेक्षता में रचनात्मक कृति को नहीं देखता, तो इसी तरह का भ्रम फैलता है जैसा कि हिन्दी कहानी में कुछ दिनों फैल गया था। परम्परा का ऐतिहासिक मूल्यांकन न कर पाने के कारण आलोचक जब विद्वत् व्याख्याएँ करने लगता है तो रचनात्मक प्रतिभा के लिए सकट की स्थिति पैदा हो जाती है। 'क्योंकि तब रचनाकार को सही रूप में आगरा करने वाला स्वर नहीं रह जाता'—दृष्टि धूमिल पड़ जाती है और सतुलन बिगड़ जाता है। समीक्षा-संतुलन के बिगड़ते ही साहित्यिक वातावरण अराजकता से भर जाता है और आरो और कटुता, दलबाजी तथा पूर्वाग्रहों का बोलबाला शुरू हो जाता है। हिन्दी कहानी में कुछ दिनों पूर्व तक यह मारकाट चबती रही है, क्योंकि पचभ्रष्ट लाल कुरंगी बाने आलोचकसहमा कुछ लेखकों को नेशनलाइज्ड करने के लिए अभियान में जुट गये थे।

यह सकट तब और भी गहन हो जाता है जब आलोचक अपने पूर्वाग्रहों विचारों के अन्धा रचनाकारों के ऊपर अन्ध उतरारण भी इस्तेमाल करना है।

१. गान में किसी देश में नदी कइया वाइया (और यदि वह सत्यक भी आदे तो आप मुझे धना करें, क्योंकि इस घटना के बाद ही मन-विजय से भर उठा था) पर केवल आलोचक का शिथिल और अनेक गहन दायित्व-भार का एक निराश्रय देने के लिए इस घटना को सामने रख दिया है। चलोचक में अनजानी, वह है वह कोछा आचोबिन को। उन दिनों कथा-उद्योग के क्षेत्र में डॉ० नामवरसिंह मंगेशजी का नामा बदने शुरू रहे थे। वे अत्यु-सत्य का दुनिया में का-उत्तर को दुनिया में विचारण कर रहे थे और गुण-द्वय को तरह शायद न गयी कइय आ-सा नुके थे कि आप ने कथा-समीक्षा नहीं करे।

कोछा के पहले, उसके दौरान और बाद में भी वे अपनी पैतरेबाजी से लगे हुए थे

कभी-कभी ये उपकरण पक्षधरता का जामा पहनकर भी धाते हैं— यानी तब भालोचक के लिए कृति नहीं कृतिकार मुख्य बन जाता है और उसके प्रति राग-द्वेष की भावना ही कृतियों की समीक्षा का आधार बनती है। कई तरह के सकट पैदा किये जाते हैं। उनमें से सबसे हीन स्तर पर गुटबाजी होती है। विश्लेषण करके यदि देखा जाय तो इस मतीदे पर पहुँचने में देर नहीं लगेगी कि हिन्दी कथा-क्षेत्र की यह गुटबाजी महज एक भालोचक की देन है।

विदेशों में भालोचकों को विरादरी का सर्वेक्षण और पर्यवेक्षण किया गया था, उनकी मानसिक प्रक्रिया को वैज्ञानिक रूप से विश्लेषित किये जाने पर यही निष्कर्ष निकला कि वे 'सायकोट्रिक केस' हैं—वे भयंकर हीन ग्रन्थि के शिकार हैं। उनकी मुख्य चालक शक्ति 'प्रतिहिंसा' है—बहरहाल जो भी हो, हिन्दी कथा-समीक्षा बुरी तरह से भ्रष्ट हुई और इसका एक कारण सायब यह भी हो सकता है कि कृतिरत्न के साथ भालोचक अपनी विवेकशीलता को विकसित नहीं कर पाया।

'समीक्षा-दायित्व' के सम्बन्ध में एक घट्पाक्षरित अग्रलेख की ये पंक्तियाँ इस नन्दमें मे भी महत्त्वपूर्ण हैं—“...समस्त प्रक्रिया को ध्यान में रखते हुए किसी भी कृति के मूल्यांकन में तीन तत्त्वों पर विचार करना अनिवार्य है। ये तीन तत्त्व प्रथम नहीं हैं, न इन पर एक-दूसरे से पृथक् रूप में विचार हो सकता है। ये तीनों समीक्षा के तीन आयाम हैं और किसी भी एक के बिना शेष दो निरर्थक हैं।—एक कलाकृति पहले रूप में एक सचित्त शास्त्रीय परम्परा, जातीय सौन्दर्य-बोध और परम्परागत मृदुल-मृदुलता की विशिष्ट कड़ी होती है। दूसरे रूप में वह एक विशिष्ट समाज-व्यवस्था की सांस्कृतिक निधि होती है और उसका एक सामाजिक मूल्य होता है, उसके पाठक या श्रोता होते हैं, जो

और अपने कला-समाजक की पुनर्स्थापना के लिए बड़े सूक्ष्म उपकरणों का इस्तेमाल कर रहे हैं। सरप्रधान काँटी हाउस के माइर अर्बेरा था। ०काणक नामररमिड से मेने कुछ कहा. और वे मुझे एक और से गये और जवनी तरफ मे उन्हीने बड़ी आश्चर्यना मे कहा —भाई, वह माया माना लेग (जिसने उन्होंने मेर), मोहनरायेश और राजेन्द्र यादव का कठु आलोचना का था) तो 'वालिडिस्म' था। सत्य बात तो यह है कि मोहन रायेश और राजेन्द्र यादव तो चुक गये हैं 'उनने वैचारिक दृष्टता भी नहीं है' 'एच एटि से भाई इमनेश-र, तुम ही सचने ज्ञान मुनके हुए और हमारे नज्दिक हो।' डॉ० नानवरसिंह भभ. बाल, पूरा भा नहीं की था कि कहा अंधेरे में खड़े पान काने हुए डॉ० इन्द्रनाथ प्रधान बोले पड़े, 'मानवजा, आप विनम्र नहीं बल्कि आप ही मोहन रायेश से कह चुके हैं' 'एक एक संन्यास' था। तथा। नामररना के अंधेरे पर क्या प्रतिक्रिया हुई, यह भी मे अंधेरे के कारण नहीं देखा पाया।

उससे प्रभावित होते हैं और उसका प्रभाव एक सामाजिक महत्व रहता है। तीसरे रूप में वह एक व्यक्ति की, एक विशिष्ट धर्म की अनुभूति की सामाजिक अभिव्यक्ति होती है और कुछ विशिष्ट तत्वों से सम्बन्धित होकर वह कलाकृति का महत्व प्राप्त करती है। किसी भी कलाकृति या प्रवृत्ति का मूल्यांकन करने समय यदि इनमें से एक भी पक्ष की उपेक्षा की गयी तो वह समीक्षा एकांगी बन जाती है। दुर्भाग्य से हिन्दी समीक्षा के क्षेत्र में यह भूल बार-बार हुई है और यही नहीं बरन् बहुधा यह भी देखा गया है कि आलोचकों ने इस एकांगिता को ही अपनी विशिष्टता के रूप में प्रचारित किया और अज्ञानवश अपने एकांगी मार्ग के प्रति-रिक्त अन्य सभी मार्गों का सक्रिय विरोध किया। एक ओर वे लोग रहे जिन्होंने परम्परा के नाम पर, शास्त्रीयता के नाम पर उन कृत्तियों का समर्थन किया जिनका भाराव भरे जीवन का सांस्कृतिक परम्परा की सापेक्षता में मन्द हो चुका था, जिन्हें हिन्दी भी प्रकार के प्रगतिशील और वैज्ञानिक कृत्तिकोण को प्रथम देना स्वीकार नहीं था। दूसरी ओर ऐसे भी लोग रहे हैं जिन्होंने प्रगतिशीलता और वैज्ञानिक समाजवाद के नाम पर दसम शताब्दी ई. एवं निम्नतर वैज्ञानिक कृत्तियों का प्रचार दिया और तीसरी ओर ऐसे भी लोग रहे जो साहित्य के विराट् सांस्कृतिक 'बैजबन' और महान्पूर्ण सामाजिक स्थिति को पूर्णतया भूल-कर केवल उसकी वैज्ञानिक स्थिति, रचना-प्रक्रिया, शिल्प और साहित्यिक रूप का अध्ययन करने लगे। तीनों का ही मान साहित्यिक था, यद्यपि एक विराट् समग्रता में समीक्षण न होने के कारण यह विराट् और अनिश्चित ही गिना गया।

'वज्रपात्र का ऐतिहासिक मूलोद्भव' होने के बजाय ममीया बीच में बच-
बाड़ी हुई और बजानी कोतमास स्थलों में भी स्थित गया है। इनमें वज्रपात्रमी
लेखक ने भी उल्लेख किया है (विमल एक प्राकृतिक गुणधर्म है भी है), पर वज्रपात्र-
मी लेखक ममीया कुछ करने के लिए मजबूर होता है। अब वह देखता है कि
ममीया कायम इतिहास को बचाने में क्या रीति है और इतिहास को प्राकृतिक
जाया को नहीं मजबूर या उल्लेख है कि वह इसकी वज्रपात्रमीयता के साथ बचता है कि
यह भी है। यह बचता है प्रकृतिक गुणधर्म का भी बचाने वज्रपात्रमी में प्राकृतिक होने
है। किन्तु बजानी का इतिहास, वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय इतिहास के साथ
इसे कि वह का वज्रपात्रमीय इतिहास का वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय और
इसमें वज्रपात्रमीय के साथ वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय
का है कि वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय
का है कि वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय
का है कि वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय
का है कि वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय वज्रपात्रमीय

को रक्षाकृत करने का—पर कथा-ममीशा भयानक रोमांटिकता के घसीभूत प्रामांचल के ऊपरी धीरे सनहरी उदकरणों को ही देर-देरकर भाव-विभोर होनी रही। अच्छा यह हुआ कि इस रोमांटिकता को कभीस्वरनाथ रेणु की हृदयों ने ही ध्वस्त कर दिया, क्योंकि उनकी कुछ हृदयों में यथार्थ का विराट् 'कैन-वस' उद्घाटित हुआ और बंदे हुए ग्राम-जीवन का विषम गारा उभर आया।

जैसे-जैसे रचनात्मकता के आन्तरिक धीरे बाह्य उद्वेलन से ममीशा का सम्बन्ध विभूतिलिप्त होना गया, जैसे-जैसे समोदा के खोन गूखने गये और ममीशा इनकी विपन्न हो गयी कि उसके पास नयी सचेतना को विद्वेषित करने के लिए राखों का प्रवाल पड़ गया। और तब ममीशा कुछ घटने और उनके रूढ़ धर्मों से विरक्तकर बैठ गया। समकालीन कथा-साहित्य की ममीशा का दुःख घन हुआ। कथा-साहित्य की नयी सचेतना की सापेक्षता में न कथ पाने के कारण डॉ० नामवरसिंह जैसी सम्भावनापूर्ण प्रतिभा का यह दुःख घन कथा-ममीशा का एक कष्टकर अध्याय है। और स्व० डॉ० देवीशंकर धरवी की मृत्यु ने तो एक और बड़े धूम्र को उत्पन्न कर दिया है।

इस प्रसिद्धि से भी हमारी कहानी गुजर रही है कि उसकी समीक्षा और गम्भीर विरलेपण के लिए सिर्फ राजनीतिमूलक पद्धतवादी है या शास्त्रीय पद्धति का द्विवादी पैमाना। जब कहानी ने परम्परावाद (परम्परा को नहीं) और राजनीतिक प्रवृत्तिमूलकता की ही मकार दिया है, जब वह 'यथार्थ' से भी पपादा ठोस शब्द की तलाश में है—जब उसने एक 'सम्पूर्ण उपस्थिति' और 'हस्तक्षेप की अनुपस्थिति' को भगीकार किया है और वह मानव-नियति और अस्तिव की परिणति जैसे बुनियादी सवालों के सामने खड़ी है।

अब तो यह और भी स्पष्ट हो गया है कि कृति और समग्र-बोध के साथ जब तक समोदा की सतिप्तता नहीं होगी, तब तक किसी सही अनुभव तक नहीं पहुँचा जा सकता। वह अनुभव केवल रचित साहित्य की सीमाओं तक ही महद्द नहीं है—इस अनुभव में अपने गुण की सौन्दर्य-अनुभूति भी निहित होती है (इस सौन्दर्य-अनुभूति को शास्त्रीय धर्मों में कृपा न लिया जाये) — जिसमें वे छटपटाहट, व्याकुलता, विशोभ और अच्युतता के अर्थ भी शामिल हैं, जो आनुवांशिक रूप में अनुभव के अंश हैं।

कितना विराट् है अनुभव का यह पूरा 'कैनवस' ! अच्युतता के अर्थ 'यथार्थ' से भी पपादा ठोस शब्द की माँग, हस्तक्षेप की अनुपस्थिति, सम्पूर्ण

उपस्थिति, भूट से गब तक की महायात्रा, अस्तित्व की परिणति और निजति जैसे बुनियादी सवालों का सामना, निरर्थकता के बीच जीने की जिजीविषा, राश्वस को भंडने का माहृग, और सबसे ऊपर एक जनतांत्रिक मनासति ! विराग की यह मुद्रा !

क्या आज हिन्दी-कहानी की यही अस्तित्व-भंगिमा नहीं है ?

नयी कहानी आज अपने को आदिम अन्तना से घिरा हुआ पानी है ।

आदिम मनुष्य से आज तक के मनुष्य की सांस्कृतिक यात्रा की पूरी भूमिका उसकी पृष्ठभूमि है । आदिम युग में जिस अछोर, उद्दाम और विराट् का दर्शन मनुष्य ने किया होगा, उसे आज के अनुसामन, नियमानियमादि से भरे जीवन में देख पाना चाहें मुश्किल हो गया हो, पर मनुष्य अपनी प्रकृत-वृत्ति को कैसे छोड़ पायेगा ? यह स्वच्छन्दता आज भी वहीं-वही उसमें विद्यमान है । जीवन और मृत्यु का यह आदिम सपर्प आज अपनी पूरी अयावहता के साथ फिर उपस्थित है । इनके युगों के बाद वह दारोदिक मृत्यु की आघात अब मनोजगत् की मृत्यु की आघात से बदल गयी है—क्योंकि मनुष्य ने तब से अब तक बहुत हानिल कर लिया है और जो कुछ हानिल किया है वह देह से ज्यादा मूल्यवान है । इसीलिए आज की अयावहता उस आदिम भय की भयकरता से ज्यादा बड़ी है ।

आदिम युग की मृत्यु, भय, असुरक्षा और सपर्प से वर्तमान तक की मृत्यु, भय, असुरक्षा और सपर्प के बीच मनुष्य द्वारा अजित और भी महत्वपूर्ण विचार-सम्पदा है, जिसने उसे एक ओर जिजीविषा दी है तो दूसरी ओर संशय को सह सफने की क्षमता ।

यह विरासत चूँकि मनुष्य की है, इसीलिए कहानी की भी । अन्तना, भयंकरता, स्वच्छन्दता और अयावहता से भागे आकर वैदिक युग में इन प्रकृत अवस्थाओं पर आध्यात्मिकता और आनन्दवाद की छाप पड़ती है—और मनुष्य उस विराट् अन्तना से एकाकार होने की कोशिश करता है । रामायण और महाभारत-काल तक भाते-भाते हमें समाज का सुष्यवस्थित रूप दिखाई देने लगता है और आर्थिक, राजनीतिक, नैतिक समस्याएँ उभरने लगती हैं । बौद्ध युग की अहिंसा, शान्ति और वैराग्य से होते हुए हम कबीर के विराकार तक पहुँचते हैं और इसी में बीसवीं सदी का विज्ञानवाद आगे चलकर जुड़ता है, जो नियमबद्ध तरीके से धसकर शुद्ध निष्कर्ष तक पहुँचने का हामी है ।

और इस महायात्रा के अब उस दौर में हम हैं, जब विज्ञान ने हमारे सम्बन्धों का रूप ही बदल दिया है । औद्योगीकरण ने नयी समाज-रचना की है । अपने देश में 'राजनीतिक औद्योगीकरण' हुआ, जिसके फलस्वरूप हमें

राजनीतिक उद्योगों के जमाने से गुजरना पड़ रहा है। यदि देश में औद्योगीकरण होता तो राष्ट्रीय सम्पत्ति बढ़ती और हमारी पीढ़ी की मानसिक दशा विल्कुल दूसरी होती। राजनीतिक उद्योग के कारण हम जातिवाद, नपुंसकता, भ्रष्टाचार, घनाचार और भ्रष्टाचार जैसी राष्ट्रीय सम्पदा के हकदार बने। विभाजन ने हमें भीतर-ही-भीतर भयंकर रूप से छोड़ा। भ्रष्टाचार ने बहुत हद तक हताश किया।

सबसे भीषण मोहमग हुआ जनतन्त्र को लेकर। जनतन्त्र के नाम पर देश में मजराक चल रहा है, उसने नयी पीढ़ी को सबसे ब्यादा विभ्रमित किया। इस निहायत भ्रष्टावहारिक तरीके से चलने वाले जनतन्त्र ने पूरे देश को निरुद्देश्य भीड़ में बदल दिया।

कहने को कुछ भी बहकर सतोष कर लिया जाय, पर यह एक दुःखद सच्चाई है कि निरुद्देश्यता की पीठिका हमारे जनतन्त्र ने ही तैयार की है, जिसमें कुछ भी स्पष्ट नहीं है। ऊपर से भारतीय समाजवाद के नारे ने छय समाजवाद का वह वैज्ञानिक रूप भी हमसे छिपा दिया है, जिसके लिए दुनिया में एक महान् अभियान शुरू हुआ था और जिसका स्वरूप बहुत-से भ्रूलब्धों में स्पष्ट होने लगा था।

भारतीय युवक के सामने समाजवाद और जनतन्त्र का जो विकृत और निहायन भवैज्ञानिक रूप है, उसके प्रति यह कभी भी घास्थावान नहीं हो सकता।

ऐसी सामाजिक परिस्थितियों में लेखक से किसी बड़े विश्वास की माँग करना निवा भ्रष्टाचार के और कुछ नहीं है।

अन्य देशों में समाजवाद और जनतन्त्र की सफलता भारतीय युवक के लिए आदर्शवादी रूपना हो सकती है, उसका अपना गुण-व्यर्थ नहीं।

अन्तर्राष्ट्रीय दृष्टि से यदि देखें तो विज्ञान द्वारा जो जीवनी शक्ति अन्वेषित और उत्पादित हुई है, वह समान रूप से सारे विश्व के लिए उपलब्ध नहीं है— वह विकसित देशों तक सीमित है या हमारे देश के उन कुछेक व्यक्तियों के लिए जो धार्मिक दृष्टि से विद्व-स्तर के नागरिक हैं। भारतीय स्तर के नागरिक के लिए तो अभी वह भी उपलब्ध नहीं है, जिसका उत्पादन स्वयं भारत करना है।

और आधुनिक विज्ञान ने मृत्यु-शक्ति अन्वेषित और उत्पादित की है,

का इससे बड़ा प्रमाण और कोई नहीं कि वह मृत्यु तक पहुँचना है और उसे पार करता है। अपनी सारी सज्जिया के साथ भ्रम तक पहुँचना सबका प्राप्ति नहीं है।

इन सक्रियता में धन मारा दायित्व रचनात्मक प्रतिभा का ही है। सक्रियता को बनाये रखने का जो महत्त्वपूर्ण आलोचना करती थी, वह पथ-भ्रष्ट हो चुकी है। बया-समीक्षा ही क्यों, साहित्य-समीक्षा के वे प्रतिमान नहीं उभर पाए हैं जो कि नयी सचेतना की वैचारिक पोटिका तैयार करते। यह सब तब सम्भव भी नहीं है, जब तक हमारी आलोचना दलगत और व्यक्तिगत दलदलों से नहीं उबरती और आधुनिक दवाओं को स्वयं भ्रान्ते अनुभव का भ्रम नहीं बनानी। पुरातन साहित्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का पुनर्मूल्यांकन करके उसे नये प्रतिमानों से सर्वाङ्गित नहीं करती।

जब तक छात्र की आलोचना के लिए छात्र की रचना उसके अनुभव का भ्रम नहीं बनती—और वह सभी बन सकती है जब समकालीन समीक्षक भी सक्रिय रूप से इस गहन मानवीय सच का भोक्ता बने—तब तक समीक्षा भ्रमण और निष्क्रिय ही बनी रहेगी और अपनी इस लँगडानी चाल को वह निरर्थक शब्दाडम्बर से ही ढकने का ढोंग करती रहेगी। या कभी-कभी अपनी उपस्थिति का प्रसास कराने के लिए यथार्थ, सचेतना, मानवीय सच, मानव-नियति और धुनियादी मसलों जैसे शब्दों को निहामत खोलने सदर्थों में इस्तेमाल करके जीवित होने के भ्रम में साँसें भरती रहेगी।

मृगशीर्ष लेखक इस दोहरे घुंघु में जीने के लिए अभिसप्त है और इन आपद्काल में वही समीक्षा के आपद्घर्म को जैसे-तैसे निभाता आया है। छायावाद और रहस्यवाद का पूरा स्पष्टीकरण महाकवि मुमिनानन्दन पंत और महादेवी वर्मा को ही करना पड़ा था—तमाम आलोचकों के बावजूद क्या छाया-वादी और रहस्यवादी पाराओं का प्रामाणिक अध्ययन-स्पष्टीकरण इन दो दिग्गज कवियों के अलावा कोई दे सक्ता है ?

प्रगतिवाद का जितना सही और वैज्ञानिक निरूपण राहुल सांकृत्यायन, यशपाल और रांगेय राधक ने किया है, उतना क्या तमाम आलोचकप्रवरो ने मिलकर कर पाया है ?

प्रयोगवाद और नयी कविता का जो विश्लेषण सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन, गिरिजाकुमार माथुर, धर्मवीर भारती, विजयदेव नारायण साहू और लक्ष्मीकांत वर्मा ने किया है, क्या उसका आसिक सत्य भी कोई आलोचक उजागर कर पाया है ?

नये साहित्य की प्रवृत्ति धीरे धीरे स्थापित होना शुरू हो गई है कि उसमें अनुभव के स्तर पर उतरे बिना पार पाना मुश्किल है, इसलिए वह मूलभूत प्रतिभा (चाहे वह कवि या कथाकार न भी हो) ही नये साहित्य का विश्लेषण कर सकने में सक्षम समर्थ होगी जो स्वयं जीवन के स्तर पर (साहित्य के स्तर पर नहीं) इस समय के कलकत्ता में रह रही है । यानी कोई 'इन्वॉल्ट' समीक्षक ही इस साहित्य को निभा सकेगा । हिन्दी को मात्र सांस्कृतिक शब्दावली में रहने वाले यहाँ के साथ पढ़ाए (चीन के रेड गार्ड्स की तरह साम्यवादी सिद्धांत के तत्वावलीन सांस्कृतिक शब्दावली) मानवीयता और मानव-निर्माण की समस्या को भी उसी तरह समझें और गहरी मज्जा में बदल दें, तब तक उन्हें प्रेमचंद की परम्परा की गहन अनुमाई करते-करते कुछ अन्ध-धर्म प्रतिभाशायी और सम्भावनापूर्ण लेखकों को देखने-देवने लगे में बदल दिया था ।



अतिपरिचय का अपरिचय, अव-संगति और कालतू आदमी

आजादी के ठीक बाद देश में एक सामाजिक क्रांति की सम्भावना दिखाई दे रही थी। लगता यही था कि अंग्रेजों से छुटकारा पाने के बाद सामन्ती, जमींदारों और बुजुर्गों के नागफाँस से पूरा समाज निकल आयेगा। यह प्रक्रिया भी आरम्भ हुई। राज्यों का वित्तियन भारत-संघ में बड़ी तत्परता से किया गया। सामन्ती शिक्षों से जन-सामान्य धीरे-धीरे उबरना हुआ दिखाई दिया। जमींदारों के अन्त की घोषणा हुई और जमींदारियों के टूटने से किसान में राहत की साँस ली। पर अब आजादी के बीस बरस पूरे होते-होते यह स्पष्ट नजर आने लगा कि इस सारे ढाँचे को तोड़कर प्रजातन्त्रात्मक ढंग से इस सम्पदा को वितरित करने की जो बात सामने रखी गयी थी, वह कितनी खोखली और भूँठी थी।

आजादी के बाद केन्द्रीय स्तर पर हमें यह सरकार मिली, जिसने जनता के नाम पर शासन की भागदोर संभाली, पर जो केन्द्रीय सत्ता के मूल उत्पादक स्रोतों को अपने हाथ में नहीं रख पाई।

केन्द्रीय स्तर पर राष्ट्र-शक्ति का वितरण तीन चर्चों में हो गया—

१. जो जनता के नाम पर राजनीतिक नेताओं के रूप में आये थे।
२. वे, जो नीकरनाही के समस्त अवरोध थे और केन्द्रीय स्रोतों पर अधिकार जमाये बैठे थे—जो सरकार 'बलाने' की मशीन थे।
३. वे, जो नयी सरकार द्वारा पैदा किये गए पदों के खरीदार थे—यानी बड़ा किसान, डेरेदार, क्षेत्रीय नेता—व्यापारी वर्ग, जो शहरों, गाँवों और बस्ती में कांग्रेसी सरकार द्वारा 'जनता के नाम पर' स्थापित 'स्थानों' या 'पदों' को अपने पैरों के खल पर खरीद सकता था, या राजनीतिक पार्टियों के पैरों के खल पर उन पदों को प्राप्त कर सकता था।

केन्द्रीय स्तर पर इस प्रक्रिया ने जन्म लिया और तद्गोत्रों, 'गाँवों' के स्तर पर राष्ट्र-शक्ति का वितरण चार हिस्सों में हुआ—

१. गाँव चौकीदार, गटवारी, सम्बरदार, गिरदार, तहसीलदार और गस्तिन एम० डी० धो०
२. गंगाधर, पन्, वक्क, चारामी, म्यामॉन, मजिस्ट्रेट
३. जमादार, चौकीदार, गिमाही, बानेदार, एम० पी०
४. प्रधान, ग्राम-मेबर, बी० डी० धो०, प्रोचरमिपर, महायक कनस्टर और कनस्टर ।

धन्यो, धन, शक्ति और सम्पदा (चाहे वह जिनकी भी कम रही हो) का वितरण इन्हीं गांव घाराओं में हुआ, जिनमें से जनता के नाम पर विनिष्ट और ईमानदार जनमेवक नेता केन्द्रीय सरकार के प्रमुख बने—जमींदार वर्ग क्षेत्रीय नेताओं में मउरीन हो गया, जो बिचों के लिए संपार पदों का खरीदार था । पहले यही पद रक्त और बग की विनुद्धता के नाम पर प्राप्त होने थे, अब ये पद टोरी और ग्राही के बल पर प्राप्त होने लगे । और यह एक विचारणीय बात है कि क्षेत्रीय छुटमइये नेताओं का यह वर्ग नये बूबुँदा वर्ग में बहुत जल्दी तब्दील हो गया । इंगी में वह व्यापारी वर्ग भी आ मिला, जो मंडियों से सामाजिक प्रतिष्ठा के लिए तटस्थ रहा था, क्योंकि आजादी से पहले तक सामाजिक प्रतिष्ठा और गरिमा उसे ही प्राप्त थी जो रक्त और बंध से शुद्ध था, तथा जिसके पास घरती थी (राज्य, जायदाद, जमींदारी आदि) । वह वर्ग, जो अन्य स्रोतों से धन कमाता था, प्रतिष्ठा का हकदार नहीं था, क्योंकि भारतीय मानविकता और आध्यात्मिकता उसे प्रतिष्ठा का कार्य नहीं समझती थी ।

वास्तविक सामन्तों और जमींदारों के उन्मूलन से समाज में एक न्यून पैदा हुआ—“वह न्यून या ‘प्रतिष्ठित व्यक्तित्वों’ के न होने का । किसी भी समाज में जब तक भारी उथल-पुथल के साथ क्रान्ति नहीं होती, तब तक पुराने सून्य और मान्यताएँ मृत नहीं होतीं, इसीलिए सामन्तवाद और जमींदारियाँ तो समाप्त हुईं, पर वे मान्यताएँ पूरी तरह मृत नहीं हुईं—यानी ‘प्रतिष्ठित व्यक्तित्वों’ की अनुपस्थिति को सहज ही स्वीकार नहीं किया गया—”जनमानस से गुलामी की वे तस्वीरें नहीं मिली और जब तक राज्य-व्यवस्था उन्हें पूरी तरह मिटाने की कोशिश करती तब तक उस न्यून को नये उमरे दो वर्गों ने भर दिया, जो आजादी के बाद एकाएक महत्वपूर्ण हो गये थे—सामन्तों की कमो पूरी की

अर्थ और अर्थ-संगति नोकरसाह अर्थ-संगति ने; और अर्थ-संगति की कमी पूरी की उस तीसरे वर्ग ने, जिसे राजनीति ने पैदा किया था, यानी क्षेत्रीय नेताओं का वर्ग ।

स्वतन्त्रता से जो शक्ति के स्रोत फूटे, उन पर मुख्य रूप से इन्हीं दो वर्गों का अधिकार हो गया । केन्द्रीय स्तर पर अर्थ-संगति नोकरसाह अर्थ-संगति ने अधिकार जमाया और जिले-तहसील-गांवों के स्तर पर क्षेत्रीय नेताओं का बोलबाला हुआ और उन्होंने आजादी के स्रोतों पर अपनी मशक्की के मूँह लगा दिये ।

केन्द्रीय स्तर पर अर्थ-संगति ने समाजवाद की नीतियों को अपने दृष्टिकोण से कानूनी जामा पहनाया और सर्वसत्तासम्पन्न भारतीय संसद में लिये गए फैसलों को अपने अर्थ दिये । कार्यरूप में वे फैसले जब अमल में लाये गए तो उनका स्वरूप ही बदल गया । जो फैसले संसद में जन-सामान्य के हितों के लिए दिये गए, वे नीचे धरती तक आते-आते जन-विरोधी हो गये । अन्तर्राष्ट्रीय क्षेत्र में यही नये भारतीय सामन्त देश की आकांक्षाओं के प्रतिनिधि बन गये । भारतीय दूतावासों, वाणिज्य-केन्द्रों, सांस्कृतिक प्रतिनिधिमण्डलों, वैज्ञानिक कांग्रेसों, शान्ति-सभाओं, गोसमेज परिषदों, सीमा-विवाद कान्फ्रेंसों आदि सभी अन्तर्राष्ट्रीय विचार-विमर्शों में 'नेता' के पीछे-पीछे निर्णय की प्रसली ताकत रखने वाला यही नया सामन्त वर्ग रहा जो सत्ताहंकार के रूप में उपस्थित रहता था बाद में उन फैसलों को व्यावहारिक शक्ति प्रदान करता रहा ।

जिले-तहसील-गांवों के स्तर पर क्षेत्रीय नेताओं का जो बोलबाला नया वर्ग पैदा हुआ, उसने आजादी के स्रोतों को चूसना आरम्भ किया । अमली आजादी इसी वर्ग की प्राप्ति हुई—एवाएक यह वर्ग ओको की तरह फूलने लगा; जिले और तहसील के स्तर पर यह वर्ग ही सर्व-शक्तिमान बन गया—कलक्टर और एस० पी० उसके चाकर बन गये, पुलिस उसके इशारे पर सही-गलत इज्जाम लगाने लगी, विकास-अधिकारी उसकी राय पर चलने लगे और व्यापार के स्रोतों पर इस वर्ग ने अपने रिश्तेदारों-भाईबन्धों के माध्यम से एकाधिकार जमाना शुरू किया ।

यह सही है कि आजादी के बाद से कुछ विकास भी हुआ है । लेती-वारी के साधनों में सुधार हुआ है, व्यापार के जरिए बड़े हैं, नयी-नयी चीजों के उत्पादन शुरू हुए हैं—नये याम-धबे चालू हुए हैं—और थोड़ी-बहुत नयी आर्थिक शक्ति भी उत्पन्न हुई है, पर समाज में जो यह क्षेत्रीय नेतावर्ग पैदा हुआ है, इसने उस उत्पादित आर्थिक शक्ति को अपने लिए सुरक्षित रखने के

सारीके धरनाये ।***इस वर्ग ने छोटे व्यापारी पूँजीपति-वर्ग को भी अपने साथ मिना लिया ।

यह घातमित्र नहीं है कि मात्र देश में व्यापारी वर्ग इस क्षेत्रीय नेता-वर्ग का हमध्यामा-हमनिवाता बना हुआ है । हर शहर और बन्दे में जो सामाजिक वर्गीकरण हुआ है उसमें यह क्षेत्रीय नेता वर्ग मात्र के व्यापारी वर्ग के साथ ही उठना-बैठना और सामाजिक सम्बन्ध रगना है ।

इन उन्मीग-बीग वर्गों में व्यापारी वर्ग तथा इस नेता का प्रमुख बहना ही गया है । मेनी-बारी के लिए माद या बीजों के वितरण पर इस क्षेत्रीय नेता-वर्ग का प्रभाव हाथी रहा, निर्माण-योजनाओं में अगर कहीं प्रीपयालय भी राया, तो इसी वर्ग की नयी बनी कोटी में उसे स्थापित किया गया । पेठ लगाये गये तो उम बजर जमीन पर जिन पर इस नेता वर्ग का कब्जा था । बिजली यदि पहुँची तो शहर में गश्मं पहुँचे बिजली की फिटिंग और सामान की बिजली का सापयेस इसी वर्ग के धादमी को मिला । कोई सरकारी दफ्तर बना या कोई बड़ी इमारत बननी शुरू हुई, तो इँटें बनाने का भट्टा खोलने का सायमें इसी वर्ग के धादमी या उसके द्वारा पोपिन व्यक्ति को मिला** यानी आजादी द्वारा प्राप्त होने वाली छोटी-से-छोटी मुक्तिधार् भी इसी क्षेत्रीय नेता वर्ग के लिए उपलब्ध हुई । देश में चाहे मिट्टी के तेल की कमी रही हो या चीनी या गेहूँ या चावल की—पर इस वर्ग को कभी दिक्कत में नहीं देखा गया । इस वर्ग का धादमी हर जगह और हर मुवह उसी धान-औरत से कपड़ की तरह सफेद खादी पहनने और तेल चुपड़े हुए ही घर से बाहर निकलता है । वह राशनकाई बनाने वाली कमेटी का मेम्बर होता है या चेयरमैन । राशन की दुकानें तय करने और खुलवाने का अधिकारी होता है***कहने का मतलब यह कि आजादी के सारे साम यही उठाता है ।

'आजादी' एक उलझा हुआ और काफ़ी असूत-सा घन्ट है । केवल 'अपनी राजनीति' से 'अपने द्वारा' और 'अपने लिए' काम कर सने का वातावरण-भर आजादी नहीं है । अगर फिलहाल अर्थ की और उलझनों में न पड़ा जाय और 'प्रजातन्त्रात्मक समाजवाद' में आजादी के लक्षण नो पहली शर्त को समझने की कोशिश की जाय, तो वह शर्त है—समता । अर्थात् भवसर की समानता ही नहीं, बल्कि राष्ट्रीय सम्पदा के वितरण की समता । समाजवादी लक्ष्य को सामने रखने वाली सरकार, जो कुछ उदात्त होता है, उसके साम

का वितरण समभाव से करती है। परन्तु हमारे यहाँ ऐसा नहीं हो सका। सम्पदा का उत्पादन न हुआ हो, ऐसा नहीं है, पर उस सम्पदा पर कब्जा जमाने वाला एक ऐसा नेता वर्ग भी तब तक पैदा हो गया था, जिसने उस सारी राष्ट्रीय भाव का ८२% सोस लिया।

स्वयं कांग्रेसी सरकार ने जब विमुक्त सामान्तों और जमींदारों के गढ़ जैस्तानाबूद किये, तो जो नयी समाज-रचना होनी चाहिए थी, वह नहीं हो पाई, क्योंकि केन्द्र में अग्रज और अग्रजोपरस्त वर्ग हावी हो गया और अन्य क्षेत्रों में वही नेता वर्ग जम गया। जो कुछ तोड़ा गया था, उसके स्थान पर वे 'पद' पैदा हुए, जो बिक्की के लिए थे और साथ ही सामाजिक प्रतिष्ठा के प्रमाणपत्र भी थे।

देश में 'सार्वजनिक पदों' की बिक्की शुरू हुई और इस तरह राज्य पर बोहरा प्रसर पड़ा। अपनी शक्ति को संचित रखने के लिए कांग्रेस ने इन पदों को बार-बार बेचने का अधिकार अपने पास रखा ताकि वह अपनी स्थिति को हमेशा मजबूत रख सके। साथ ही जो पदों को खरीद सकते थे, वे अपने कार्य-काल में ही पूरा लाभ इनटूठा कर लेना चाहते थे, क्योंकि भविष्य के बारे में वे निश्चित नहीं थे। जो कुछ कांग्रेस ने किया, कोई भी राजनीतिक पार्टी अपनी स्थिति की मजबूती के लिए नहीं करती, परन्तु समझदार पार्टी ऐसे लोगों को अवधि अधिकार नहीं देती। इन अवधि अधिकारों को प्राप्त कर देश में उस बुराई का वर्ग का उदय हुआ जिसमें छोटे व्यापारी, पूँजीपति और क्षेत्रीय नेता शामिल हुए।

सहज ही इस बुराई का वर्ग की पूरी ताकत स्थितियों को 'जैसा का तैसा' खने में लगी और विकास के हर कार्य को, यदि वह उनके प्रभाव-क्षेत्र के भीतर नहीं था, उन्होंने सहयोग नहीं दिया। केन्द्र से प्रचारित हर कार्यक्रम को उन्होंने अपने स्वार्थों की दृष्टि से देखा। इस बुराई का वर्ग की नई जमीनारियाँ काममें होती गयीं, उद्योग-धंधों में हिस्से बढ़ने लगे "इस वर्ग ने भी अपने स्वार्थों के लिए तथा अपनी स्थिति मजबूत रखने के लिए अपनी 'जाति' का सहारा लिया और देश में भयंकर जातिवाद का रोग फैल गया। यह रोग कूँक नीचे से फैला था, इसलिए इसने पूरे देश को अपनी नपेट में ले लिया और महान् लक्ष्यों को सामने रखने वाली राजनीतिक पार्टियों को भी इसके सामने घुटने टेकने पड़े।

बुनियाँ, जिला परिषदों, राज्य ससदों से लेकर केन्द्रीय ससदों तक बिक्की वाले पदों का ताँता लग गया—यह उस वर्ग के लिए अतिशय लाभदायक था, जो केन्द्र में हावी हो गया था। केन्द्र में जमे हुए अग्रज और अग्रजोपरस्त

सामन्त ऐसे लोगों के बल पर ही अपनी वास्तविक सत्ता कायम रख सकते थे, अतः उन्होंने 'प्रजातन्त्र' को ही अपना नारा बनाया, समाजवाद से उनका कोई लेन-देन नहीं था। प्रजातन्त्र की प्रणाली से जो बर्ग प्रमुखता पा रहा है, वह अपने क्षुद्र स्वार्थों में लिप्त है और उनका जागरूक न होना इस केन्द्रीय सामन्तवादी बर्ग के लिए श्रेयस्कर है और आगे भी बना रहेगा।

चूँकि म्युनिसिपैलिटियों के सदस्यों के पद भी 'विक्रय' लगे, इसलिए स्थानीय सरकारों में भी नागरिकों या जनता की कोई भावाज नहीं रह गयी।

तहसीलों के स्तर पर म्युनिसिपैलिटियों ने पिछले बर्षों में घग्घाधुध चुगी (कर) बढ़ाई, जिससे कस्बों में जनता की दैनिक जरूरतों की चीजों के दाम बेतहाशा बढ़ गये। बेईमान ठेकेदारों, क्षेत्रीय नेताओं, पैसे वालों और तथाकथित सार्वजनिक कार्यकर्ताओं के गिरोह सरकारी कामकाजी व्यवस्था के चारों ओर कुण्डली मारकर बैठ गये और उन्होंने मिल-जुलकर सामुदायिक सम्पदा को खाना-उड़ाना शुरू किया। आज पूरे देश की ६५% म्युनिसिपैलिटियाँ या तो घनकोषों से खाली हैं या मयंककर आर्थिक संकट में फँसी हुई हैं।

प्रजातन्त्र की सबसे निचली इकाई के अर्थतन्त्र का यह हाल है और इस दृष्टि से पूरे देश की 'आर्थिक संस्कृति' का जायजा सेना कठिन नहीं रह जाता।

प्रजातन्त्र में आर्थिक वितरण, उत्पादन, नियमन आदि के अपने तत्कार होने हैं—यानी देश एक आर्थिक संस्कृति की उद्भावना करता है। आज़ादी के बीम बरम बाद भी देश में इस आर्थिक संस्कृति का एक भी उद्भावना चिह्न मौजूद नहीं है। यदि उसका कोई रूप है तो यही कि जिन बर्गों ने इन आर्थिक संस्कृति को दूषित कर अपने स्वार्थों की हित-साधना की है, वे ही सामाजिक रूप से भी क्षतिगामी हुए हैं। वे जनता का 'दिल, रिमात और भावाज' बन गये हैं।

जिनके बड़े पैमाने पर यह लूट आज़ादी के बाद हुई है, उनकी तो उन आत्ममत्तारियों के जमाने में भी नहीं हुई थी, जिन्हें हथने इतिहास में दर्ज रखा है।

मानी शक्ति, सम्पदा और प्रतिष्ठा—ये तीनों ही उन तीन बर्गों में विनग्न हो गईं। पहला अग्रेशीपरग्न नया सामन्त बर्ग, दूसरा उनके जमींदारों का नया बुर्रुवा बर्ग और तीसरा क्षेत्रीय नेताओं और छोटे व्यापारियों का बर्ग।

और देश दो तरह से मोड़ने कायो में विभाजित हो गया—एक तो है वे जो समझते हैं कि यह प्रजातन्त्र महब एक मशक है और वे अपना' में

धिर गये हैं; दूसरे हैं वे जो समझते हैं कि नहीं, देश प्रगति के पथ पर है और
चारों तरफ से रोसनी फूटने ही वाली है। बहुमूल्य हैं वे जो अपने को इस
महामंदिर में कैसा पा रहे हैं, और अल्पसंख्यक हैं वे जो अपने स्वार्थों के लिए
किसी तरह की असन्तोष की स्थिति पैदा नहीं होने देना चाहते।

यह बड़ा भयानक दृश्य है—भाषा-भाषी, सूट-ससोट और विकराल
भंजकता का दृश्य ! इतिहास में पहली बार शायद इतना विकराल दृश्य
संस्थित हुआ हो।

और इस परिदृश्य तथा परिवेश से उपजी है आज की मानसिकता।
४५ करोड़ की आबादी में ४४ करोड़ अभिशप्त हैं और १ करोड़ मदमस्त।
इस दारुण विषटन की स्थिति में हमारी नयी सृष्टि जन्म ले रही है।

जनमानस अवसन्न है। हर व्यक्ति भीतर-ही-भीतर महान असन्तोष से
दुःख है और अगर बहुत साफ शब्दों में कहना गुनाह न माना जाये तो वह
अपने इस नये आजाद देश को घृणा करता है, जिसकी उम्र अभी कुल बीस
साल है। भौगोलिक रूप से यदि यह देश इतना विशाल न होता तो अब तक
यहाँ सत्त्व कांति हो चुकी होती। जाति से ऐन पहले के कान्स में इससे ज्यादा
बदतर स्थिति नहीं थी। और जाति सिर्फ इसलिए रुकी हुई है कि केन्द्र और
क्षेत्रीय स्तर पर कोई ऐसा सशक्त विरोधी नेतृत्व नहीं है जो सिर्फ आवाज
दे सके—क्योंकि वर्तमान शासन अब महज एक ताश का महल है—रखे बचाने
के लिए वे संस्थाएँ भी तैयार नहीं होंगी, जिनके कर्षों पर उसने अपना सिंहासन
टिका रखा है।

क्रांतिकारों विचारों के अभाव ने भी पूरे देश को पस्त-हिम्मत कर रखा
है। यह अभाव इसलिए भी है कि सन् '४७ से ही बहुत बड़े पैमाने पर यह
भूख बिगाड़ित किया गया कि क्रांति हमने कर ली है—आजादी और जाति
बसई भरण को रचिली हैं, जो एक-दूसरे की पूरक हैं। आधुनिक युग में
जब से उपनिवेशवाद का विषटन शुरू हुआ है, आजादी के साथ जाति का
जुड़ा होना पहले युगों की तरह आवश्यक नहीं रह गया है। पर हम उसी भ्रम
में रह रहे हैं कि आजादी मिली है तो जाति भी हो ही चुकी है।

इस जाति की मौजूदा शासन ने रोक रखा है जिसने समाजवाद जैसे
राज्यसम्पन्न और आजादी परद को भी निरर्थक कर दिया है। इस लम्बे
साम्राज्य-राष्ट्रीय अध्ययन में जाने की जरूरत इसलिए भी थी कि आज की
बहानी का अध्ययन सीमर्य-राष्ट्रीय दृष्टि से उतना नहीं किया जा सकता,
जितना कि साम्राज्य-राष्ट्रीय दृष्टि से। इसीलिए यही संघर्ष के विभिन्न स्तरों

पर प्रतिन हो रहे प्रयोगों और उनके परिणामों पर ही ध्यान दिया गया है।

ग्रेमी गिर्या में गाँव-समाज का सामूहिक जगह नौकरी हो गया है जिसके पास धन है, वे गगन हुए हैं, पर मजदूर धन और भी दया साधक में है। ब्रिटिश साम्राज्य की तरह ही, वहाँ की सामूहिक मजदूर गुर्बे बही है। नये सामज ने जमींदार को हटाकर को० ही० घो० को बड़े जग और दी है, जो सामज के कार्यक्रमों को सामों तक पहुँचाने की बजाय अपने गुल्म गुल्म के लिए वहाँ जग गया है। साम-सेवक ब्रह्मन् और पदवारी बेईमान है "धोकरमियर रिक्क साने बाने मोग हैं और ग्याय-नबायनों का बंध जानि बाद के बीडे पश करने बानो सजो हुई सान है।

दग पूरे सामजों ने गाँवों की मानविकता को गिराकर बर्ण दिया है। गाँव का समाज दवाई में परिवर्तित होने की जगह बुरी तरह से विपत्ति हो गया है। वहाँ की ब्रिटनी में बेईमानी, भ्रूट, अनिष्ट वनुराई और फरेव पुन गया है और पुराना गाँव गिराकर कई-कई टुकड़ों में बँटा हुआ है। क्षेत्रीय नेताओं से साँठ-गाँठ करके साम-नेता मनमानी करता है और चुनावों के बक्त पूरा गाँव दुस्मनों के भलाइ में बर्बल जाता है। चुनाव समय गाँव का साहित्यिक विप्लव के लिए तैयार होता है और अपनी विकी की जीमत्त बहु र्बने में नहीं, अधिकारों के रूप में समिता है "साम-सम्पत्ति पर अधिक-मे-अधिक अधिकार! वहाँ का सामुदायिक जीवन बिल्कुल समाप्त हो चुका है—सांस्कृतिक मेल और त्योहार आर्थिक बाजारों और मुद्रा-आयोजनों में बर्बल चुके हैं।

और सबसे ऊपर सामूहिक व्यक्ति बेहद सदेहशील हो चुका है। किसी भी संस्था या व्यक्ति पर उसका विश्वास नहीं रह गया है। वहाँ भयंकर अविश्वास और सदेह का वातावरण है।

कस्बे के स्तर पर क्षेत्रीय नेता सबसे ज्यादा क्रियाशील है। कस्बों का सबसे प्रतिष्ठित और शक्ति-सम्पन्न वर्ग वही है, जिसने व्यापारी वर्ग से साँठ-गाँठ कर रखा है और म्युनिसिपैलिटियों पर कब्जा जमा रखा है। क्षेत्रीय नेताओं का यह वर्ग सुट्टेयों के रूप में देखा जाता है, जो अब निहायत बेराम हो गया है। व्यक्ति और प्रतिष्ठा प्राप्त कर यह वर्ग राजनीतिक गुण्डों के रूप में स्थापित है, जिसके आतंक के नीचे जनता पिछ रही है क्योंकि इस वर्ग का सीमा सम्बन्ध पुनर्स्थापित और शासन से है "क्षेत्रीय नेता किसी भी साधारण जन

को क्रल, डकैती, रहजनी जैसे मामलों में फँसवा सकता है—यानी कि वह किसी को भी अपमानित कर सकता है। कस्बे के आर्थिक स्रोतों पर वह म्युनिसिपैलिटी के जरिए हावी है और प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से वही सारी अर्थ-व्यवस्था का नियमन करता है।

कस्बे या तहसीलों और जिलों के स्तर पर जो सोचने-समझने वाला वर्ग माना जाता है यानी जो वहाँ का बौद्धिक वर्ग है, वह मुस्तारों, छोटे बकीलों और घग्घापकों का है। मुस्तार तो अब खत्म ही हो गये हैं, क्योंकि तहसीलों में मुकदमे अब बहुत कम पहुँचते हैं—गाँवों के मुकदमों का रास्ता दूसरा हो गया है। बकील वर्ग चूँकि थोड़ा सुविधाभोगी रहा है, भलः वह मुख्यवस्थित जिन्दागी जीने का भारी हो गया है। वह सार्वजनिक हित के कामों में बिलचस्पी नहीं लेता या क्षेत्रीय नेताओं के अत्याचारों के खिलाफ सर नहीं उठाता—“जिलों-तहसीलों के स्तर पर यह बकील वर्ग आज सिर्फ व्यवस्थित जीवन की तलाश में निमग्न है” एक सर्वेक्षण के आधार पर जिस स्तर पर बकील और व्यापारी वर्ग ही थोड़ी स्थिरता महसूस करता है और उसमें सन्तानोत्पत्ति का रेट सबसे ज्यादा है। बकील विभिन्न राजनीतिक पार्टियों से जुड़े हुए हैं, इसलिए इनकी अपनी विजन-प्रक्रिया समाप्त हो चुकी है। घग्घापक-वर्ग गहन असतोष और असुरक्षा में जी रहा है और आर्थिक दबाव से पीड़ित है, क्योंकि वह सब तरह के उत्पादन के स्रोतों से फटा हुआ है। जिस स्तर पर यही एकमात्र वर्ग है जो थोड़ा बौद्धिक है, पर पढ़ाई का कोई विशेष स्तर प्राप्त न कर पाने के कारण बहुत ज्यादा परम्परावादी और रुढ़िप्रस्त है। कुस्वों और जिलों का व्यक्ति बेहद निराश और अर्थ-अविष्य को लेकर जी रहा है। वह हताश है और अब उसे किंगी घर ही नहीं, स्वयं अपने घर आस्था नहीं रह गयी है।

प्रान्तीय और केन्द्रीय स्तर पर अमानक बढ्ढबस्ती और अराजकता है। यहाँ का बौद्धिक वर्ग दुग्ध है—“देश के निजी भी राष्ट्रीय कार्यक्रम के साथ उसकी मानविक गणना नहीं है। तमाम विज्ञान-योजनाओं और अन्य प्रोग्रामों में उसकी कोई सहभागिता नहीं है। विश्वविद्यालयों, बालिका और सरपंचों में रह-कर या जीने वाला बौद्धिक वर्ग सत्ता-धोती से प्रभावित था यह नया नाथ देल रहा है। राजनीतिक घोषणाओं का नवीजा उसके सामने है और हर जगह उसने बिनामगी व मजिफ पर चेंपरभन, साराहार, अनुदान बोर्ड का सभापति, सार्वजनिक कार्यक्रमों का सचिव आदि के रूप में अधिकतर और अनसुन

राजनीतिज्ञ जड़ दिया गया है। शिक्षा, संस्कृति, कला, साहित्य, नृत्य, नाट्य और बौद्धिक विचार-विमर्शों की सब संस्थाओं का विधानगत संयोजन राजनीतिक सत्ता के निर्देश पर ही आधारित है। राष्ट्रीय शक्ति पर उठने वाले सवालों को हल करने या उनमें सम्मिलित होने का कोई रास्ता उसके पास नहीं है, इसलिए वह नग्न उन प्रश्नों और समस्याओं के प्रति भी उदासीन होकर मात्र तटस्थ दर्शक रह गया है। राष्ट्रीय जीवन की मूलधारा से उसका कोई जीवन्त सम्पर्क नहीं रह गया है और राजनीति से वह पूर्णतः अलग होकर पार कर चुका है। चारों तरफ आतंकवाद, भाई-भतीजावाद, रिश्ते-खोरी, कासाबाजार, विसंगति और भीड़ है, जिसमें उसका अपना अस्तित्व नग्न हो गया है और उसकी मुद्रा है कि 'कुछ भी करने से कुछ भी नहीं हो सकता।'।

शक्तिशाली विरोधी पार्टियाँ अपने हिसाब चुका रही हैं और भयंकर विघटनवाद की शिकार हैं—किसी राजनीतिक पार्टी के पास कोई रचनात्मक काम नहीं है और न भविष्य का कोई नक्शा। जो राजनीतिक पार्टियाँ संगठित हैं वे प्रतिश्रियावादी विचारों की पोषक हैं। प्रगतिशील पार्टियाँ बुरी तरह से विखुलित हैं। अपने अस्तित्व के लिए वे जनसामान्य की नहीं, सत्ताशुद्ध बल की मुलापेक्षी हो गयी हैं। विचार-स्वातंत्र्य के नाम पर जो भ्रष्टाचार या अन्य सार्वजनिक साधन हैं, वे ज्यादातर सत्ताशुद्ध शासकीय बल की कृपा के मोहताज हैं। व्यापक रूप से सार्वजनिक धर्म में कोई शक्ति उत्पन्न नहीं हुई है—प्रशासन के बावजूद कोई जनतन्त्रात्मक संस्था ऐसी नहीं है जो सही बात पर सही बात कह पाये। राष्ट्रीय सच के समय सारा प्रेस सरकार के अधीन हो जाता है या उसे सरकारी स्रोतों पर ही निर्भर होना पड़ता है और सब केन्द्र में बैठा अंग्रेजीपरस्त सामन्त वर्ग देश का संचालन करता है।

अंग्रेजीपरस्त सामन्त वर्ग ने अपना एक भ्रष्ट भारत बना रखा है, जिसकी अपनी गृह एवं विदेश नीतियाँ हैं। सब बात तो यह है कि भारत के अन्दर इन एक और भारत की उपस्थिति ने सर्वनाश के बीज बोये हैं और इन दुनोरे भारत ने ही असली भारत को गुलाब बना रखा है। इसकी दुर्नीतियों से परमान और नुकसान असली भारत को उठाना पड़ रहा है।

राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर इसीलिए हमारी भारत की प्राचीन-शायी और स्वर्णों का कोई स्वरूप नहीं उभर सका है। यह दूसरा भारत ही आज शिवासीन है। इसीलिए भारत की अपनी नीतिक प्रणाली, आधारभूत कार्य, प्रामाणिक प्रेरणा और भारतीय छवि अवश्य ही बूझि पड़ी है—

क्योंकि उस दूसरे भारत ने अपने पोषण के लिए असली भारत की रक्त-नलिकाओं पर अपने लिए ट्यूब लगा रखे हैं, जिससे जीवनदायी रक्त चूसा जा रहा है।

इससे भी ज्यादा विषम स्थिति यह है कि असली भारत भी दो भागों में विभक्त है। एक भाग वह है जो सिर्फ सोच-विचार रहा है और दूसरा भाग वह है जो सिर्फ काम कर रहा है और इन दोनों भागों को जोड़ने वाला कोई सेतु नहीं है।

और ऊपर से है भीड़ ! आदमी और आदमी और आदमी के ऊपर आदमी ! घरों के भीतर घोंसे हुए घर ! आदमी के भीतर घुसा हुआ दूसरा आदमी ! सार्वजनिक सड़कों पर प्रक्षेपित मकानों के कोने और चकूतरे ! बिजली के खम्भों के सहारे उगी हुई कोठरियाँ ! बिजली के तारों और टेलीफोन वायरों पर उलझे हुए बारजे ! फुटपाथों पर कुत्तों के साथ सोनेवाले अभिमान जन ! बाड़ से गरी गन्दी बस्तियों के बन्दलों में बच्चे जनती हुई माँ ! गलियों के कोनों पर पड़े गन्दे जून से सज्जम मासिक बम के बिपके और हर गली, कोने, घोंगरे, कमरे में प्रतिष्ठित पुरुष-लिंग !

हर सुबह बिनामठें लेकर उठने वाला आदमी और हर घाम समझौता करके सोने वाला वही आदमी !

भगर ईमानदारी और जिम्मेदारी से देखा जाये, तो क्या पही वह आदमी नहीं है जो मैं, आप और वह है ? यानी असली भारत का आदमी जिसके चारों ओर अतिपरिचय भरा हुआ है, जो भीड़ में फँसा हुआ है, जो असमानियों का शिकार है, जो अपने पूरे सही या गलत अस्तित्व के साथ फालतू हो गया है ? क्योंकि उसके आस-पास की आस-पास भूत संस्थाएँ बेमानी हो गयी हैं ! परिवार टूट गया है, सुबह-शाम झुलने वाला गली का पुस्तकालय पुरानी किताबों से भरा है, बाजारों में जेब कतरने वाले दुकानदार और सोरागर हैं, पड़ोस में रहनेवाला रिश्तनसोर ओवरगियर है, गली के मुकदम ! दुकानदार गानाबाजारी है ! अस्पताल का डॉक्टर घर पर बुलाकर ही सही इलाज करता है ! परिचित गर्ब मे जन्मा पानेदार अब आपके ही शहर में पाराब और जुधों के घड़ों से भरता पैसा बगुलने रोज घाम को जाना है ! हर रोज प्युनिर्गनिनिटियों से तरह-तरह के टैक्सों के मोटिस आपके पास आ रहे हैं ! सड़कों के स्तूलों में स्ट्राइक हो रहे हैं ! पुलिस मोती बना रही है और विदेशी आक्रमण के बल धारणें अपने बनाये

पूरा धीरे-धीरे टूट गयी है। बाँधों की विनाश दीवारें धमक गयी हैं और आकाश भुगता गडोयी वह ईमानदार व्यक्तियों नहीं दूगरे बाहर में दुःख के सामने में निगलार हुआ है। आकाशी आनी मन्त्री सामान्यता की धमकियों के गरी है और बड़ा लड़का दुःख में पड़कर जिन्दगी जीत कर रहा है।

गरीबता के बर्तों लेकर आनी मन्त्री की शादी कर रहे हैं और बीचों-बीच में बारीकी मन्त्री का समय निगला जा रहा है। पीछे वाले महान में बोर-धावारी का सामान भरा हुआ है और हमें घर में भागकर घाई हुई मन्त्री दिखी हुई है।

यह अनिश्चितता हम हृदय तक विद्यमान है कि हम एक-दूसरे की जान पीड़ियों को जानने हैं, किन्तु पर में क्या हो रहा है, इसका अनुमान हमें है। नैतिक रूप से हम अपने भीतर हैं कि दूगरे के बारे में अधिक-से-अधिक जानकारी रखना या कच्चा बिट्टा रखना हमारा धर्म बन गया है, क्योंकि दूगरे का कच्चा बिट्टा रखना ही हमें जगते बेहतर और नैतिक रूप से ज्यादा सही माननी साबित करने का जरिया बन गया है। हम एक-दूसरे की जिन्दगी में इनका ज्यादा प्रयत्न या अप्रयत्न रूप से घँसे हुए हैं कि किसी की भी जिन्दगी नितांत अपनी या वैयक्तिक नहीं रह गयी है। हम दूगरे के बारे में वह सब भी 'जानने' होते हैं जो स्वयं दूगरे अपने बारे में नहीं जानता। हम अभिसप्त हैं अति-परिचित होने के लिए। इसीलिए हमारे देश की मानसिकता इस अनिश्चितता से ऊबो हुई है और इस अनिश्चितता के नाम पर है—अपरिचित की ऐच्छिक मनोदशा। इसीलिए हमारा अपरिचित इस अनिश्चितता की देन है—यह भारतीय अपरिचित की स्थिति अजनबीपन और निर्वासित व्यक्ति की मनोदशा का प्रतिफलन नहीं है।

पश्चिम का यह जो अजनबीपन कहीं-कहीं कुछेक तथा कथित कहानी-कारों पर हावी हो गया है, वह एकदम परमा है, वह हमारी परिस्थितियों की उपज नहीं है। किताबी लिपियों से 'जो जिन्दगी को देखते हैं, वे नकली और बनावटी बातें ही कर सकते हैं। पश्चिम के लिए अजनबीपन की स्थिति इसीलिए सही है कि वहाँ के देशों ने दो-दो विश्वयुद्धों की भयंकर बरबादी देखी है। वहाँ हर घर में मृत्यु ने सम्बन्धों की शृंखला खण्डित की है। अमानक नरसंहार के बाद जो बचे हैं, उनके बीच में से सहसा ही बहुत-से लोग उठ गये हैं। वहाँ एक और दूसरे व्यक्ति के बीच पचास, दूसरे और तीसरे व्यक्ति के बीच सतर, तीसरे और चौथे व्यक्ति के बीच मुठ में मरे पालीस आधमियों का शून्य है... और ये शून्य, जो वहाँ की युद्धोत्तर जिन्दगी का नयावह माया है, उस

अजनबीपन को जन्म देता है, जिसकी बात वहाँ का लेखक करता है। जो कुछ उनके सन्दर्भ में सही है, वही हमारे सन्दर्भ में सही हो, यह आवश्यक नहीं है। क्या बात है कि अमरीका में थोटी पीढ़ी जन्म लेती है और इंग्लैंड में कुछ युवकों की बात उठती है। अमरीका की थोटी पीढ़ी अजनबीपन की नहीं, भौतिक सम्पन्नता के बीच निरयंक्तता की अनुभूति से अभिज्ञात है, इसीलिए उसका स्वर अस्वीकार का है, जबकि यूरोप का वास्तविक युद्ध-स्थल अजनबीपन से ग्रस्त है और अस्तित्व की सत्ता की घोषणा ही उसका स्वर है। क्यों अमरीका में अस्तित्ववादी दर्शन की गूँज नहीं है? और क्यों युद्ध से ध्वस्त मध्य यूरोप में वह अमरीकी अस्वीकार नहीं दिखाई पड़ता? क्यों सारी निरयंक्तता और नियतिवाद के बाद भी सार्थ के अस्तित्ववादी दर्शन का मूलभूत आधार समिष्ट्य जीवन का पांडित्व स्वीकरण है? क्यों अस्तित्ववादी दर्शन नरक को भोगने और अपनी सलीब स्वयं डोने की बात करता है? वह नरक से भागने और सलीबों को नकारने की बात नहीं कहता, क्योंकि वह उनकी सच्चाई नहीं है। उनकी सच्चाई यही है कि वे युद्ध-जगिन् विध्वंस का नरक भोगने और अपनी आत्मा तथा भूखों की लाशें डोने के लिए नियतिबद्ध है और इस नरक में जी सकता ही उनके अस्तित्व की शर्त है, इसीलिए सारी निराशा, अजनबीपन, सशस्त्र, दुःख और मृत्यु की अनिवार्य विवशताओं के बावजूद अस्तित्ववाद एक पांडित्व स्वीकृति के स्वर से अभिभूत है।

हमारे यहाँ मृत्यु या विध्वंस ने वह शून्य पैदा नहीं किया है। हमारे यहाँ प्रतिघट्ट आवाजों के शोर का गूँजता हुआ शून्य है। यह शून्य उन तमाम बेपनाह पीछनी आवाजों का है जो एक-दूसरी-तीसरी-चौथी-पाँचवीं-सौवीं को काटती हुई अनन्त शोर को जन्म दे रही हैं—इस बेपनाह शोर को सिर्फ न सुनकर ही जिया जा सकता है। लगता यही है कि कुल पैताबीस करोड़ लोग अपने दरवाजों पर खड़े हैं और चीख रहे हैं और अब सिर्फ उनके हिलने हुए होंठ और गले की फूली हुई नसे ही नजर आती हैं—उनका स्वर नहीं रह गया है। वे सिर्फ हिलते हुए ध्वनिहीन होठ हैं और फूलती हुई नसों का तनाव है।

और अब तो प्रतीक्षा भी नहीं है। इस भयंकर राजनीतिक अराजकता और अव्यवस्था में सब आदवाहन भूटे पड़ गये हैं। गाँव, कस्बे, जिले, शहर और महानगर के स्तर पर जो कुछ दिखाई दे रहा है उसमें प्रतीक्षा भी समाप्त हो गयी है, क्योंकि उस प्रतीक्षा को प्राप्ति में बदल देने वाली कोई शक्ति या नियोजित कार्यक्रम की श्रृंखला सामने नहीं है। ऐसे में प्रतिपरिचय के अपरिचय, शोर के शून्य तथा नसों के तनाव की भेलने के अलावा और रास्ता क्या है? यह एक बुनियादी सकट-बिन्दु है, जिसे आज का व्यक्ति भेल रहा

है और वह व्यक्ति ही कहानी में उभरकर आया है। रेणु की कहानी की फातिमा दी उसी शोर के शून्य में जी रही है। मोहन राकेश की 'मंदी' कहानी का बुद्धा अपनी स्थितियों को एक प्यासी चाम की 'तलाश' में भेल रहा है। देवेन गुप्त की 'अजनबी समय की गति' का रिटायर्ड चादमी पुराने प्रति-परिचित के अपरिचित हो जाने के संश्रान्त को भेल रहा है। राजेन्द्र मादव की 'टूटना' में किशोर एक यात्रिक सभ्यता के बीच पैदा हुए मूल्यों में अपने अस्तित्व को भेल रहा है। रघुबीर सहाय की 'प्रेमिका' में वह प्रेमी बलक प्रतिपरिचय के बीच उत्पन्न हो गये अपरिचय को रेखांकित कर रहा है। सम्बन्धों के घरातल पर यह शून्य और भी खयाल भयावह तथा ठोस रूप में उभरा है। उषा प्रियंवदा के 'पचपन खंभे सात दीवारें' में सारी ऊष्मता, लगाव और प्रेमजनित उत्साह के बावजूद एक महान्मन्य व्याप्त है, जिसमें प्रेमिका प्रध्यायिका के लिए जैसे सब-कुछ निरपेक्ष हो उठा है—इनका अधिक निरपेक्ष कि वह ठोस निवेदन को भी सार्थक नहीं मान पाती। निर्मल की कहानी 'सबर्ज' में तनिक-से परगहन प्रतिपरिचय की अनुभूति एकाएक ही अपरिचय की उदासीन परिणति बन जाती है। इन सब कहानियों में मानवीय-संकट, आंतरिक स्तरों में समाता हुआ अपरिचय, किसी भी तरह की प्रतीक्षा की अनुपस्थिति में अनुभूति के घरातल पर अस्तित्व को भेलने की नियति और चारों ओर व्याप्त एक गूँजता हुआ शून्य है। यह शून्य अस्वीकार का नहीं, अपने सन्दर्भों के आईने में स्वयं को देख सकने की विषम स्वीकृति से भरा हुआ अर्थगर्भित शून्य है। इसकी शक्ति यही है कि लेखक ने इस शून्य की विषम स्वीकृति को मानवीय स्थिति की एक वास्तविक परिणति के रूप में अभिव्यक्त कर दिया है—किसी भी तरह का लेखकीय हस्तक्षेप इन उपरोक्त या अन्य कहानियों में अनुपस्थित है।

क्या शून्य की यह विषम स्वीकृति स्वयं हमारे उसी परिवेश की देन नहीं है, जिसमें भ्रष्ट किसी का विश्वास नहीं रह गया है... जिसमें सब आस्थातल, सब घोषणाएँ झूठी साबित हो चुकी हैं? मृज्जनात्मक साहित्य में युगीन मुद्दामों की छवि का आभास और मनोदशाओं का गहन आंतरिक सूक्ष्म इसी तरह उपस्थित होता है। अनुभूत यथार्थ की साहित्य में यही संघर्ष घटित होती है। लेखक यथार्थ स्थितियों में लड़े मनुष्य को उसके आशेषों सहित सम्पूर्ण करता है, उसके आशेषों को उन्हीं की गति और निरंतरता में गये हाथों से उठा लेता है और उस मनुष्य को उसके परिवेश के जीवन रेखाँ-सहित प्रस्तुत कर देता

है। इसीलिए नयी कहानी एक सच्ची सह-अनुभूति देती ॥ और 'सम्पूर्ण उपस्थिति' बन जाती है।

पहले की कहानी मात्र लादे हुए सत्य को कहती है और हिन्दू संस्कार से प्रस्त है। ऊपर से रोमान का खोल भी उस पर चढ़ा है। हिन्दू संस्कार कहने का अर्थ कोई कर्त्तक लगाना नहीं है, बल्कि कहानी की सीमाओं की ओर इंगित करना भर है, क्योंकि हिन्दूवाद अनजाने ही पुरानी पीढ़ी पर हावी रहा है और जिन्दगी में जिन्दगी के गतीजों को निकालने के बजाय हिन्दूवादी संस्कार ही गतीजों के कारण बनते रहे हैं। उदाहरणस्वरूप जैनेन्द्रकुमार की बहुप्रशंसित कहानी 'एक गौ' से सीजिए। हरियाने का हीरासिंह बहुत परेशान है, उसका परिवार भूखा मरने की हाथत में है पर वह अपने परिवार की भूख से ज्यादा सुखी गाय की भूख को देखकर है—'...उसी सुन्दरिया (गाय) को जब हीरासिंह ठीक-ठीक खाना नहीं जुटा पाता था।' हीरासिंह को अपनी गरीबी का जना दुख नहीं था, जितना उस गाय के लिए। जब उसके भी खाने-पीने से छोट भाने लगी तो हीरासिंह के मन को बहुत बिधा हुई। क्या वह उसको बेच दे ?

और जब सचमुच बेचने की बात आती है तो लेखक के माध्यम से हीरासिंह सोचता है—'...लेकिन इन गरीबी के दिनों में गाय दिन-पर-दिन समस्या होती जाती थी। उसका खाना भारी पड़ रहा था। पर अपने तन को क्या काटा जाता है ? काटते जितनी वेदना होती है। यही हीरासिंह का हास था। सुन्दरिया क्या केवल एक गौ थी ? वह तो गौ मात्रा थी, उसके परिवार का अंग थी।'

और अन्त में जब हीरासिंह खुद अपने परिवार की सस्ता हालत से थककर सी मील दूर दिल्ली में एक सेठ के यहाँ नौकरी करने आता है तो उसी सेठ के हाथों गौ भी बेच देता है। गौ दूध तो देती है पर हीरासिंह के प्यार के समाप में बाथी दूध ऊपर पड़ा जाती है। ऐसी स्थिति में गौ का एक संवाद देसिए। संवाद से पहले लेखक की यह पंक्ति भी देखिए—'कैसा आश्चर्य ! देखना क्या है कि गौ मानववाणी में बोल रही है।' वह जो बोवती है, वह यो है (हीरासिंह के यह कहने पर कि यह गौ का क्या है ? तब वह यो कहती है) 'सो क्या मेरे कहने की बात है ? फिर घग्घ में विशेष नहीं जानती। दुख है, वही मेरे पास है। उससे जो घग्घ बन सकते हैं, उन्हीं तक मेरी पहुँच है।

आगे बढ़ती हैं और नहीं रुकती। जो भाव मन में है, उसके लिए गला में नुहाये बुझती नहीं। 'गुगु तो मैं हूँ। गला गुम्हाये गमाज की स्वीकृति है। लिए दमकी होती होती, लेकिन मैं गुम्हाये गमाज की नहीं हूँ...' यदि।

घोर घम में जब वह गो का दुग नहीं देन पाता तो मेड में दमका मोड़ाने की बात कहकर वह गो को बापस गाँव भेज देता है। घोर वह दमका चुकाये के लिए मेड की भीखनी बचना रहता है। '...इस गो-बाणी का बड़ा प्रभाव हिन्दी कहानी में रहा है। घोर गुगनी कहानी का मनुष्य निहायन केवलक की तरह नेत्रवीय दृष्टि के मागीन का गिकार बना हुआ समन भीमाओं पर हिन्दूवाद, नीतिबनावाद, भाववाद, गमकवाद और दुगवाद की झूठी सहाय्य चलता रहा है। गरी तो यह है कि गुगनी कहानी का मनुष्य अपनी आत्मा को भी नहीं पत्रबान पाया...' यदि उसकी अपनी आत्मिक इन्द्रियबना की स्थिति ही वह होती, तो भी आपस कहाँ भी वहन पहुँचे इस सनहीन और अर्थना में निबल आयी होती।

नयी कहानी ने इस हिन्दूवाद को अन्वीकार कर वहन मानवीय बध्यों को उठाया। अब उसमें भूजने हुए मनुष्य की स्वीकृति, प्रतिगतिचय का अतिरिचय और ऊब-अरी प्रतीक्षा के प्रति गहरी उदासीना एक प्रोढ़ मूक है। और यह सब हिन्दू नियतिवाद, जैन संभाववाद और बौद्ध दुगवाद के बौद्धिक प्रतिपालन के रूप में नहीं है—इसका सम्बन्ध सीधा-मादा जीवन की विरह और विकलाव परिस्थितियों से है। अपने पूरे परिवेश में खड़े मनुष्य की यह आत्मगिक कहानी है। अब लेखक हिन्दू नहीं रह गया है—वह निर्मय और निर्द्वन्द्व भाव से भाव मनुष्य के रूप में जो कुछ भेतता है, उसी की कहना है।

स्वातन्त्र्योत्तर नयी कहानी का एक आधारभूत प्रमाण यह है कि उसने प्रवचन में पड़े धर्ममूलक संस्कारों से उबरकर मनुष्य भाव के संदर्भ और उसकी मानवीय भाषा में बात की। धर्ममूलक प्रवृत्तियों को छोड़कर एक बड़े प्रयास के रूप में इस पीढ़ी के कथाकारों ने मानव-मन के आंतरिक सत्य की बाह्य परिस्थितियों के संदर्भ में प्रस्तुत किया। यदि उसे बहुत बड़ा कथन माना जाये और यह बात तकलीफ पँदा बरे तो इसे ही छोटा किये देता हूँ—धर्ममूलक दृष्टि से ऊपर मनुष्यमूलक दृष्टि का संस्कार पुरानी कहानी में भी रहा है, पर नयी कहानी में यह दृष्टिदोष एकदम समाप्ति पर पहुँच चुका है। हिन्दू संस्कार और भारतीय संस्कार में पहले भीयण अन्तर्विरोध न भी रहा हो, पर आबादी के बाद से जो कुछेक मौलिक उद्भावनार्थ सविधान में हुई हैं और जिन्होंने नये जीवन-मूल्यों की आधारशिला रखी है, उनमें धर्मनिरपेक्षता भी एक बड़ा राष्ट्रीय

मूल्य है और यह मूल्य भारतीयता का लक्षण बन चुका है। जहाँ-जहाँ हिन्दू संस्कार आज की धर्मनिरपेक्ष भारतीयता के आड़े आते हैं, वही वे प्रतिगाभी बन जाते हैं। प्रेमचन्द की कहानियों के बाद यशपाल ने हिन्दी में और सभादत्त हसन मटो ने उर्दू में अपने को इस दलदल से ऊपर रखा है। यशपाल सण्डन का प्रस्थ धपनाकर इस हिन्दूवाद का विरोध करते रहे और मटो इससे ऊपर उठ कर ही हमेशा अपनी बात कहते रहे।

बहरहाल, नयी कहानी किसी भी तरह की सम्प्रदायमूलक भाति का तिरार नहीं है। धर्म-दशन का घटाटोप भी उसमें नहीं है, जो अततः कहानी को हिन्दूवाद की तरफ घसीट ले जाता था। अब कोई भूटा धार्मिक भविष्यवाद कहानी के साथ नहीं जुड़ा हुआ है और न आदसंवादी भटका-मरोड जो पहले की कहानी को 'आलोक्ति' कर जाता था। शायद मनजाने ही यह धात्रा रागेय राघव की 'गदल' और बिष्णु प्रभाकर की 'धरती अब भी घूम रही है' के साथ शुरू होती है। यह धारा भी आकर 'कफन', 'रोड' और 'पराया मुल' जैसी कहानियों से जुड़ती है और इसके बाद नयी कहानी में धर्ममूलक सत्कारों का पूर्ण लोप हो जाता है।

यह धायाम भी उन्ही सामाजिक और गुणीन परिस्थितियों की देन है, जिनमें रहकर भारतीय मनुष्य का मानस बन रहा था। साहित्यिक स्तर पर यशपाल ने इस दिशा में नयी कहानी के इस प्रयाण के लिए पृष्ठभूमि तैयार की थी। उन्होंने अनेके ही कहानी में मनुष्य-सम्बन्धों का परिश्रय बदल दिया था। इस सारे उत्लनन की जितनी बडी भूमिका अनेके यशपाल ने निभाई है, वह इतने पहले भारतंगु ही निभा पाये थे। यशपाल की कहानियों ने ही वास्तविक रूप से नयी कहानी की पीठिका तैयार की है, क्योंकि मानव-सम्बन्धों और मनुष्य की अपनी परिणति की कहानियाँ लिखी जाने से पहले, मनुष्य और उसके परिवेश के सम्बन्धों का विश्लेषण होना जरूरी था। समाजवादी दृष्टि से यशपाल ने ही मनुष्य को दुबारा अन्वेषित किया था और धर्ममूलक, नैतिकता-मूलक सम्बन्धों से एम्फेसिड हटाकर परिस्थितिमूलक, अर्थमूलक परिवेशजन्य इन्ध्यात्मक सम्बन्धों की दिशा स्पष्ट की थी। जेनेन्द्र और अनेय की अधिकांश कहानियाँ सौन्दर्यमूलक और अमूर्त-भी मानववादी दृष्टि से ही मनुष्य का आकलन करती रही। उनका वह मानववाद परिवेश की सच्चाइयों से बटा हुआ और विधुद्ध आत्मिक किस्म का मानववाद था। आत्मा का यह मानववाद घुघ पैदा करता रहा, क्योंकि इसने इतिहास की सगति में मनुष्य को नहीं देखा—इसने मनुष्य वैयक्तिकता के अर्द्ध में अपनी सच्चाइयों को भी देखने से इनकार करता रहा।

पाप और पुण्य के बोध की जगह शब्द भर बदले, अज्ञेय ने उसी पुण्य-बोध को 'नारी के समर्पण' में खोजा और जैनेन्द्र ने उसी पाप-बोध को 'नैतिक नतीजों' के रूप में पेश किया।

पर मनुष्य के बदले हुए संघर्ष की विस्तारित स्थितियाँ मशपाल में ही स्पष्ट हुईं, जहाँ से मनुष्य स्वयं कथ्य का स्रोत बनने लगता है। (यद्यपि यह भी सही है कि मशपाल ने कही-कहीं राजनीतिक निष्कर्षों को भी धादमी पर बोपा है।) पर यह प्रक्रिया शुरू मशपाल से ही होती है, जहाँ से पाप-पुण्य की पुनीत परिभाषाओं से मनुष्य मुक्त हो जाता है, और देखता है कि दुनिया परम्परागत नैतिक-धार्मिक मान्यताओं के सहारे नहीं, बल्कि धर्म, गणित और विज्ञान के सहारे चल रही है। अब सुदर्शन की कहानी 'हार की जीत' की तरह बाबा भारती की हार उनकी जीत में बदलने का दृष्टिकोण नहीं रह जाती, बल्कि राकेट की 'बलेम' कहानी की तरह अपने प्रकृत अधिकारों को प्राप्त करके ही संतोष प्राप्त करने की दृष्टि में परिवर्तित हो जाती है या काशीनाथसिंह की 'मुख' कहानी के तारबाबू की महान एकांत विवशता के स्वर में परिणित हो जाती है।

कहानियाँ बड़े धादमी की बड़ी (किन्तु धादसंवादी और लगभग झूठी) कहानियों में नहीं बल्कि छोटे और सामान्य धादमी की सच्ची कहानियों में बदल जाती हैं। कहानी पढ़ने के बाद अब चमत्कृत होकर यह नहीं कहना पड़ता—काश, ऐसे और लोग होते ! बल्कि अब कहानी सिर्फ यह अनुभूति देती है कि 'यह है !' उसने विशिष्ट का सामाज्यीकरण कर लिया है।

जैनेन्द्र की मृगन-प्रक्रिया में नैतिक विशिष्टता और अज्ञेय में वैयक्तिक विशिष्टता के आवजूद कहीं-कहीं उसके सामाज्यीकरण के धस्तऐवज भी आभास मिलता है, जहाँ पात्र और स्थितियाँ स्वयं प्रमुख हो उठती हैं, पर वैयक्तिक यह की कूला के कारण पैदा हुए रेगिस्तान में उस धस्तऐवज के बिना मात्र नलविस्तारों की तरह कहीं-कहीं पर बिलरे हुए हैं। उन्होंने कला-सत्य और वाच्य-सत्य की ज्यादा परवाह की, परिस्थिति-अन्य सत्य की नहीं। इसीलिए जैनेन्द्र और अज्ञेय की कहानियाँ विभुद कहानी की परिभाषा में ठीक-ठीक समा जाती हैं—नयी कहानी परिभाषा का मंकट पैदा करती है। परिभाषा का यह मंकट उसके कला रूप को लेकर उनका नहीं है, जिनका कि उसके ध्येयिण सत्य को लेकर है, क्योंकि कहीं भी यह मुता जा सकता है कि कला ही स्तर पर कहानी के धन-उपागों को छोड़ दिया गया, यह तो मयम में आता है, पर यह समझ में नहीं आता कि नयी कहानी समवेत रूप से कहना क्या चाहती है ?

समवेत स्वर में नयी कहानी कुछ नहीं कहती—यह जिन अनुभव-मय

को उठाती है, वह अनुभव ही उसका कथ्य है— और जिसनी कहानियाँ हैं, उतने ही कथ्य हैं—नयी कहानी की यह विविधता ही उसकी शक्ति है। और समवेत स्वर का न होना ही यह साबित करता है कि नयी कहानी कोई आन्दोलन नहीं है, वह मात्र एक प्रक्रिया है—समाचार अपरिभाषित रहकर निरंतर नये होते आने की प्रक्रिया। कोई भी कहानी उसका स्थापित प्रतिमान नहीं है।

नैतिक-धार्मिक मान्यताओं से हटकर अर्थ, गणित और विज्ञान सहारे चलती दुनिया का परिदृश्य कहाँ से आया था ? यह भी आजादी के बाद की स्थितियों ने ही हमें दिया था, जहाँ सेनिय नेताओं और व्यापारी वर्ग की श्याबतियों ने आदमी और आदमी के सम्बन्धों को मात्र आर्थिक सूत्रों में बदल दिया था। भारतीय मनुष्य मात्र राजनीतिमूलक आलोचकों की वित्तों पड़कर सचेत नहीं हुआ था—वह जिन्दगी को दोहरी-तिहरी चौहरी प्रक्रिया के स्तरों पर पड़ रहा था।

जिन वर्गों के प्रति जनमानस में आक्रोश था, उन्हें कुछ लेखकों ने गहरे व्यास से पेश किया। उन तमाम स्वार्थी वर्गों के प्रति एक तीव्र घृणा और हिका-रत का दृष्टिकोण पैदा हुआ। हरिश्चंकर परसाई ने भकेले ही नेता वर्ग के आइम्बर को मनाबरित किया। केशवचन्द्र बर्मा ने संस्थाओं और व्यक्तियों की आंतरिक विसंगति को पकड़ा। धरद जोशी ने आदमी में उभर रहे दूसरे आदमी या उसके दोहरे व्यक्तित्व को उघेडकर रखा और श्रीलाल शुक्ल ने वर्तमान अकसरशाही को (जिसे हमने अंग्रेजीपरस्त सामंतशाही कहा है) नस्तर सपाकर चीरा। जीजा-साली, सास-दामाद, पति-पत्नी के निहायत बेहूदे और भौंके मजाक के दायरे से निकलकर हास्य-व्यंग्य की रचनाओं ने जनमानस की बाणी अजियार की।

जो कुछ आजादी के बाद देश में हुआ था, उसके तत्त्वों का प्रतिपालन इस रूप में हुआ कि आदमी चारों तरफ़ मची हुई घापाघापी और छूट-सछोट देखकर भवसन्न रह गया। विस्वास के अभाव में उसने अपनी शक्ति का सहारा लिया, पर कार्य-क्षेत्र में पहुँचकर एक और ज्यादा बड़े तथा दुस्तदायी अनुभव से उसका साक्षात्कार हुआ। वह अनुभव था भवसंगति (मिसकित होने) वा। भूँकि पूरा देश छुट रहा है, इसलिए आज वा मनुष्य सही जगह की तलाश में

पात्र धीरे-धीरे के बीच की जगह गहरा भर करते, चरित्र में नयी गुण-
'मांस के अर्पण' में मोटा धीरे-धीरे के नयी पात्र-बोध को 'मैत्रि' के रूप में लेता है।

यह अनुभव के बड़े हुए संघर्ष की सिनेमैटिक स्थिति का-
स्पष्ट है, जहाँ ने अनुभव स्वयं काय का मोटा बनने लगता है। (यह
गरी है कि यहाँ ने कहीं-कहीं सांस्कृतिक निष्कर्षों को भी धारित
है।) यह वह प्रक्रिया शुद्ध यहाँ ने ही होती है, जहाँ ने पात्र-गुण
परिभाषाओं में अनुभव मुक्त हो जाता है, धीरे-धीरे है कि दुनिया-
मैत्रि-धार्मिक साधनाओं के गहरे नहीं, बल्कि धर्म, गति धीरे
गहरे बन गयी है। यह मुद्राओं की कहानी 'हार की जीत' की तरह व-
की हार उनकी जीत में बदलने का दृष्टिकोण नहीं रखे वाली, बल्कि
'बनेम' कहानी की तरह अपने प्रह्व धार्मिकों को शान्त करते ही
बनने की दृष्टि में परिवर्तित हो जाती है या कामनापरिणत की 'मु-
तावाज' की गहन एकाग्र स्थिति के स्वर में परिवर्तित हो जाती है।

कहानियाँ बड़े धारणी की बड़ी (हिन्दु धार्मिकों की धीरे-
कहानियों में नहीं बल्कि छोटे धीरे सामान्य धारणी की मन्त्री बन
जाती हैं। कहानी पढ़ने के बाद अब कमल-होकर यह नहीं क-
बात, ऐसे धीरे लोग होने ! बल्कि अब कहानी निरन्तर यह अनुभव
'यह है !' उमने विविध का सामान्यीकरण कर दिया है।

जैसे-जैसे की गृह-प्रक्रिया में नैतिक विविधता धीरे-
विविधता के धारणी कहीं-कहीं उनके सामान्यीकरण के अन्तर्गत
मिलता है, जहाँ पात्र धीरे स्थिति स्वयं प्रमुख हो उठती
अब की श्रुति के कारण पैदा हुए रेगिस्तान में उस अन्तर्-
नल्लिस्तानों की तरह नहीं-नहीं पर बिखरे हुए हैं। उन्होंने कम-
सत्य की उदाहरण परवाह की, परिस्थिति-अन्य सत्य की नहीं
धीरे भोज्य की कहानियाँ विमुक्त कहानी की परिभाषा में द-
हैं—नयी कहानी परिभाषा का गंभीर पैदा करती है। परि-
उसके कला रूप को लेकर उतना नहीं है, जितना कि उ-
लेकर है, क्योंकि कहीं भी यह सुना जा सकता है कि व-
के धर्म-उपायों को छोड़ दिया गया, यह तो समझ में
में नहीं आता कि नयी कहानी समवेत रूप

समवेत स्वर में नयी .

कुछ हमारे भीतर अवसंगत हो चुका है—विचारों के रूप में वितना कुछ हमारे आस-पास और भीतर भर गया है, पर वे सब साथ-साथ भी हमारे घरो में पड़ी हुई हैं। आजादी के बाद जो नये क्षेत्र खुले थे, उनमें जन को घुसने का मौका नहीं मिला, और जो क्षेत्र भीतर घँस गए थे, उनमें से निकालने की कोशिश नहीं हुई। यानी बाहर और भीतर, ऊपर और नीचे वह चारों तरफ से अवसंगतियों से घिरा हुआ है। यह अन्तर्विरोध और बाह्यविरोध उसे जड़ बना रहा है। न वह अपनी सामाजिक संस्थाओं के साथ चूल् में बैठा पा रहा है न नये कार्यक्रमों के प्रति जनता लगाव है। सारी पुरातन संस्थाएँ अपने पुनर्निर्माण की प्रतीक्षा में हैं—और यह पुनर्निर्माण तभी होता है जब आदमी के पास अविष्य का कोई बिन्दु होता है—नहीं तो वह गुड़कर सकने की अपनी आदत का गुलाम बना रहता है। जिसे नहीं जाना ही नहीं है वह यात्रा की तैयारी क्यों करेगा? आजाद भारत में उस यात्रा की तैयारी ही नहीं है—अगर कुछ यात्राएँ हुई भी तो गाँवियों में वे चढ़ गये, जो आजादों के बाद अन्तिमाली और प्रतिष्ठित हुए थे। बाकी सब लोग प्लेटफार्मों पर प्रतीक्षा में ही बैठे रह गये और अब तो गाँवों की प्रतीक्षा भी नहीं रह गयी है।

यह प्रतीक्षा का न होना दो तरह से आदमी को तोड़ता है—एक तो वह सताया हुआ महसूस करता है और दूसरे सम्बन्धों की व्यर्थता का अहसास उसे होता है। सम्बन्धों की इस व्यर्थता का अनुभव जहाँ हमारी परिस्थितियों से सम्बन्धित है वहाँ वह बहुत प्राधान्यिक है तथा हमें एकदम की बेहूरी स्थिति में डाल देता है कि व्यक्ति को अपना अस्तित्व ही अपेक्षित दिखाई देने लगता है। अवसंगति और इस व्यर्थता ने चारों तरफ छाई अराजकता और अनगन्ध से पैदा हुई भीड़ (क्योंकि जनगन्ध इस भीड़ की सभी मानव-व्यक्ति के स्रोत में नहीं बदल पाया है) ने आदमी को एक फलतत्त्व हाइ-प्रास की कस्तुरी में बदल दिया है। आदमी जिस बे-इश्वरी की महफूर भारतीय जनगन्ध में रह रहा है, उसमें वह सभी अपने को इन्सान समझ पायेगा, हमने बहुत दाक है। वहीं निम्नो के प्रति कोई इन्सानो आदर नहीं दिखाई देता। वही भी मनुष्य के प्रति सम्मान का भाव नहीं है। वही हर आदमी दूसरे के लिए एक बेकार और बेहूदा आदमी है। हमारी भीड़ ने (क्योंकि भीड़ सभी इन्सानों के समूह में बदल नहीं पायी है और न उनका हर व्यक्ति अपने लिए प्रतिष्ठा अर्जित कर पाया है) ही हमें फलतत्त्व के अहसास से भर दिया है। देश के विराट् जनसमूह पर आज बहुत कम या धर्मनिरपेक्ष पर धिने जा सकने लायक व्यक्ति होंगे, जो अपने अस्तित्व और अस्तित्व की सापेक्षता अनुभव कर रहे हों। नहीं तो चारों तरफ आदमी अपने की समाज और राष्ट्र के सदस्य में फलतत्त्व महसूस कर

रहा है। श्वसंगति और किसी भी काम में शामिल न हो सकने की स्थिति ने यहाँ के आदमी को 'सर्पेस' बना दिया है। यह अपने को कहीं भी जुड़ा हुआ नहीं पाता। वह सिर्फ एक समाशई मर रह गया है—समाशे में वह खुद शामिल नहीं है। वह उसका कर्त्ता नहीं है। सारा निर्माण, सारा विकास-कार्य, सारा सामाजिक पुर्ननिर्माण आदमी के भीतर से नहीं, मजदूरों, बलकों, बाबुओं और नौकरों के माध्यम से हो रहा है। देश में देश का आदमी ही इस नियति का शिकार है—जो वह करता है, उसके बदले में श्रम या प्रतिभा से बहुत श्रम उसे मुझाशवा, तनस्वाह या बेतन मिलता है—वह उसका 'हिस्सा' नहीं है। समाजवाद में भी यदि आदमी को नौकर ही रहना है, तो इस समाजवाद और अंग्रेजी राज्य की शासन-नीति में कौन-सा अन्तर आया है ?

कहने का मतलब यह है कि वर्तमान व्यक्ति अपने को कहीं भी हिस्सेदार नहीं पाता—न आर्थिक दुनिया में, न वैचारिक दुनिया में और न सामाजिक दुनिया में। जो कुछ इन बीस बरसों में हुआ है, उसने आदमी को इस फालतू-पन की नियति से आशय दिया है—वह किसी भी स्तर पर हिस्सेदार नहीं बन सका है। यह एक दोहरी प्रक्रिया है—जब कोई व्यक्ति स्वयं किसी कार्य का कर्त्ता बन पाता है तो उसे दोष सब फालतू लगने लगने हैं, और जब वह स्वयं कार्य से सम्बन्धित नहीं होता तो खुद को फालतू महसूस करता है। इस मनोदशा ने ही हमें स्पष्टता के बोध से भर दिया है। हमारा अकेलान हम फालतू होने की मन-स्थिति की देन है, क्योंकि हमें केन्द्रीय जीवन के प्रवाह से बाहरकर भ्रमण रखा गया है। देश क्या करता है, इसके हम तटस्थ दर्शक मात्र हैं, हिस्सेदार नहीं, क्योंकि 'जनता के निर्णय' के नाम पर देश में निर्णय कुछ स्वार्थी वर्गों के निर्णय मात्र हैं। जहाँ हम दूसरों के निर्णयों को अपना कहकर जीने के लिए अभिगम्य हैं, वहाँ मानवीय सच का सबसे विकराय भाग भीगूँ है और इस सग की प्रतीति आज के बौद्धिक को है।

देश का परिष्कारण बौद्धिक वर्ग दूसरों के निर्णयों को अपना करने के लिए बाध्य है और वहीं-वहीं तो स्थिति हमसे भी भयंकर है जहाँ स्वयं हमारा वह स्वाधीन वर्ग (जिनके निर्णयों को हमें अपना कहना पड़ता है) खुद अपने फैसले भी नहीं ले पाता—उसे विदेशी फैसलों को अपना निर्णय कहना पड़ता है। नव वहाँ का व्यक्ति अपने को और भी उपास फालतू और छोटा महसूस करता है।

इसके अलावा एक और स्तर है—इसने बड़े और युगगत देश की श्राव मानविक, बौद्धिक और आध्यात्मिक परम्परा में से अपना अपना धर्म पाया

होकर हमारे घरों, गाँवों, छाहरों और दिमागों में ठुसा हुआ है कि यह 'नये' को स्थान ही नहीं देता। धर्माचरण, नैतिक मूल्य, साम्यवाद, कर्मकाण्ड, जाति-बोध, सम्प्रदायवाद, सामाजिक क्रियाकलापों में प्रदर्शनवाद आदि तमाम ऐसे बिंदु हैं जहाँ तमाम फालतू स्थितियाँ घादमी की जिन्दगी में जुड़ी हुई हैं, तमाम फालतू विचार दिमागों में पड़े सड़ रहे हैं पर हम उन्हें निवालकर फेंक नहीं पा रहे हैं।

यह तभी हो पाता जब देश में जाति होती। मैंने पहले भी कहा है कि देश को यह झूठी सूचना दी गयी थी कि उसने सन् '४७ में जाति कर ली है। सन् '४७ में देश सिर्फ मुक्त हुआ था। १५ अगस्त को सिर्फ सत्ता का हस्तांतरण हुआ था। उपनिवेशवाद के विघटन के शुरू होने से दुनिया में एक नई तरह की आजादी शुरू हुई है—आजादी का स्वल्प बतई बदल गया है—'यह जाति की बाहुक ही हो, यह आवश्यक नहीं। पहले जाति के साथ आजादी जुड़ी रहती थी या आजादी के साथ जाति जुड़ी रहती थी। अब यह प्रविधा नहीं रह गयी है। उपनिवेशवाद के संहित होने से आजादी मात्र सत्ता का हस्तांतरण-भर रह गयी है—उसमें जाति के तत्व और विचारधाराएँ सन्निहित हैं। अब सिर्फ आजादी मिलने से ही जाति का होना अवश्यम्भावी नहीं रह गया है।

जाति के इस अभाव में हम यह सब नहीं फेंक पाये जो ध्येय और फालतू हो गया था। और बिडम्बना यह कि सहभागी, सम्मिलित और हिस्सेदार न बन पाने के कारण जन झुड़ फालतू होता गया।

अवसंगति और इस फालतू होते जाने का बोध नयी कहानी में बराबर मिलता है। इसके बहुत-से आयाम हैं और उन आयामों में इस फालतूपन या अवसंगति का बोध मिले हुए तमाम पात्र भाव की कहानी में मौजूद हैं। वह चाहे रेणु की 'सीसरी कसम' का हीरामन हो, राकेश की 'सावित्री सामान' की पत्नी, 'मुहागिर्न' की प्रिंसिपल, 'मदी' का बुद्धा हो, राजेन्द्र यादव की 'बिरादरी बाहर' का पिता या सामाजिक संस्थाओं की धर्म्यता में धुंटे हुए पात्र हों, या रेणु की ही फालिमा दी हों, भीष्म साहनी की 'चीक की दावत' की माँ हो, उषा प्रियंवदा की 'जिन्दगी और गुलाब के फूल' का भाई हो, रामकुमार की 'सेलर' का मास्टर हो, भारती की 'सावित्री नम्बर दो' की सावित्री हो, ज्ञानरजन की 'पिता' के पिता हों, दुषनाथ की 'रक्तपात' की माँ हो या अन्य तमाम कहानीकारों के अधिकांश पात्र हों।

लेकिन यस्तो तब होती है जब इन पात्रों या स्थितियों की इति कहानी के साथ समझ ली जाती है। अब कहानी वहाँ से दिमागों में फिर शुरू होती है, जहाँ वह छोड़ दी जाती है—वह एक गहरा महसास देकर स्वयं लुप्त हो जाती है। यह गहरा महसास ही जीवन की सबसे बड़ी स्वीकृति है। प्रसूति की मंगिमा में खड़ी कहानी समाप्त प्रदत्त-चिह्नों को जन्म देती है और वे प्रदत्त-चिह्न ही खोये हुए भविष्य की ओर जाने वाले रास्ते के प्रमाण-चिह्न हैं। जिस बिन्दु से प्रगल्भी यात्रा शुरू होगी, इसका निर्णय कहानीकार नहीं करता, वह उस निर्णय को दूसरों के लिए छोड़ देता है ताकि वे उस निर्णय के स्वयं कर्ता हों।

अंत में यह कहना चायद अत्युक्ति नहीं होगी कि दो भागों में बँटे जन-समुदाय—एक वे जो सोच रहे हैं, और दूसरे वे जो तिकं काम कर रहे हैं, के बीच सम्बन्ध-सुत बनाने का काम बहुत प्राचीन तक भाव की कहानी ने ही किया है।

• • •

॥

॥

॥

॥ ॥ ॥ ॥ ॥

॥

॥ ॥

॥

॥

॥ ॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

॥

कथा-समीक्षा : भ्रान्तियाँ, भटकान और नई शुरुआत

डॉ० धीरेन्द्र वर्मा ने काज़ी पहले एक जगह बहुत बिम्बाग्रस्त शब्दों में लिखा था—“हिन्दी का साधुनिक साहित्यशास्त्र अथवा समालोचना-शास्त्र-सम्बन्धी साहित्य अंग्रेज़ी के चार-छः घुने हुए ग्रन्थों का सार है; न इस विषय के संस्कृत अथवा ऐतिहासिक साहित्य से ही इसका सम्बन्ध है और न वास्तविक हिन्दी साहित्य-साहित्य से ही।”

और इसमें दो मत नहीं हैं कि हिन्दी के पास अपना साहित्य-शास्त्र नहीं है, क्योंकि साहित्य-शास्त्र की परम्परा रीतिरस तक आकर भटक जाती है और धाज भी वही भवपट्ट है—‘कविप्रिया’ और ‘काव्य-निर्णय’ ग्रन्थ ही अन्तिम हैं। आचार्य केसवदास और भिलारीदास के बाद हमारी अपनी मौलिक साहित्य-शास्त्रीय उद्भावनाएँ समाप्त हो जाती हैं और हम पश्चिमी साहित्य-शास्त्र से खुद जाते हैं। डॉ० धीरेन्द्र वर्मा के ही शब्दों में, “...दोनों श्रेणियों (संस्कृत और अंग्रेज़ी साहित्य-शास्त्र) के ग्रन्थों को हम हिन्दी का अपना साहित्य-शास्त्र अथवा आलोचना-शास्त्र नहीं मान सकते। इसका निर्माण अभी होना है।” इसका निर्माण हिन्दी साहित्य के आधार पर होना चाहिए। उदाहरण के लिए मुरदास अथवा तुलसीदास आदि के ग्रन्थों में प्रयुक्त समस्त अलंकारों के वास्तविक संकलन तथा विश्लेषण के आधार पर हिन्दी अलंकार-शास्त्र की नींव डाली जा सकती है। इन सम्बन्ध में यह याद रखना होगा कि ‘मुरसागर’ अथवा ‘मानस’ के अलंकारों को संस्कृत अथवा ऐतिहासिक अलंकार-सम्बन्धी ग्रन्थों में पाई जाने वाली परिभाषाओं की कसौटी पर न कसा जाए बल्कि उन्हें मौलिक प्रयोग मानकर उनका वैज्ञानिक विश्लेषण किया जाए। हिन्दी के साधुनिक साहित्य का भी इसी प्रकार विश्लेषण करने की आवश्यकता होगी। असाद के भाटकों के शास्त्रीय विश्लेषण के आधार पर ही हिन्दी के अपने नाट्य-शास्त्र की नींव पड़ सकेगी और इसी नींव पर इस भवन का निर्माण करना होगा। प्रेमचन्द की कहानियों को शास्त्रीय अध्ययन हमें अपनी कहानी-कला के सिद्धान्तों की मौलिक

सामग्री दे सकेगा। थोड़ी देर के लिए संस्कृत तथा अंग्रेजी साहित्य-शास्त्र विद्वान्तों को मुलाकर हमें यह कार्य करना होगा।”

हिन्दी कथा-समीक्षा में जो आधारभूत मूल हुई वह यह कि ‘अपना साहित्य शास्त्र’ गढ़ने के स्थान पर आलोचक ‘मान्दोसन-प्रवर्तक’ बनने की जल्दबाजी के शिकार हुए। कृतिस्व की अपनी प्रकृति और सम्भावनाओं या उसमें अन्तर्भूत मूल्यों के प्रति उनकी अपेक्षित दृष्टि नहीं थी, बल्कि वे केवल ‘सूत्रपात’ करने की राजनीतिक धीरता से वस्तु थे। इसीलिए हिन्दी कथा-समीक्षा सही बिन्दु से शुरू होकर भी सचमुच शुरू नहीं हो पायी। कुछ मंचों में हुई भी तो बाद में विशाभ्रष्ट हो गयी। हुआ यह कि आलोचक ने सज्जनारमक साहित्य की अपनी प्रवहमयता को नहीं पहचाना और न उससे निष्कर्ष निकाले बल्कि राजनीतिक नेताओं की तरह वह हिन्दी कथा-साहित्य की विपुल धारा को देखकर भगीरथ बनने का स्वप्न देखने लगा। भगीरथ तो वह नहीं बन पाया, पर राजनीतिक नेता के रूप में उसने बरौद यह सोचे हुए कि इस धारा की दिशा क्या है और इसकी अपनी प्रकृति क्या है, आलोचक ने इस विपुल धारा पर अपने घस के लिए जगह-जगह बाँध बाँधना और नाते-नातियाँ काटनी शुरू कीं, बरौद उस धारा का वैज्ञानिक अध्ययन किये हुए। इसीलिए बहुत जगहों से वे बाँध बटकर टूट गए, बहुत-से इलाक़े बाढ़-भीड़ित हुए और बहुत-से नाते-नातियाँ मूल गये और बहुत-सी जगहों पर भव भी सड़ता हुआ छड़ पानी बरसू दे रहा है।

हिन्दी-कहानी के क्षेत्र में जो दसबन्दी और पदाभरता दिखायी देती है, वह इसी प्रगत विवेचन का परिणाम है, जिसका अभिप्राय कहानी और सच उभरे कहानीकारों को भोगना पड़ रहा है।

यह सही है कि कलाकृति को कई कोणों में देखा जा सकता है—मनो-विवेचनवादी समीक्षक के लिए अन्तरमन की कुछ प्रक्रियाओं का कार्य-व्यापार महत्वपूर्ण हो सकता है, साहित्य-शास्त्रीय पद्धति को मानने वाले समीक्षक के लिए समागत मूल्यों की अभिव्यक्ति ही प्रमुख हो सकती है। समाज-शास्त्रीय पद्धति को धनीकार करने वाले के लिए साहित्य-वेरणा और समागत मूल्यों का महत्व शून्य हो सकता है, क्योंकि वह सचवासीन परिवेश में ही इति का मूल्यांकन करेगा, पर कथा-समीक्षा जब अपनी इकट्टरी होकर सामने आती है तो ‘कहानी’ बर जाती है, केवल अपनी समीक्षा रह जाती है। हिन्दी-कथा के आलोचकों को इसकी परवाह भी नहीं थी, वे निर्रक्त ‘हिन्दी कथा-समीक्षा की

पद्धति' निकालने में व्यस्त थे। कहानी की विपुल धारा उनके लिए निमित्त-मात्र थी। यही वह बिन्दु है जहाँ अन्तर्विरोध पैदा होता है, क्योंकि भालोचक कहानी के अध्ययन-विश्लेषण में उतने सच्चे नहीं थे, जितने कि भान्दोलन-निर्माण में, क्योंकि 'हिन्दी कथा-समीक्षा की पद्धति' की खोज उनका एक मुछीटा था, जिसके नीचे का सही चेहरा नेतृत्व का आकांक्षी था। इस आकांक्षा ने ही कथा-समीक्षा की पद्धति की खोज को भ्रष्ट किया और भालोचक ने घोषणा की कि सत्य सिर्फ गाँवों में बसता है। जब इस दृष्टिदोष को रचनाकारों ने पहचाना और जीवन-सत्य की अविच्छिन्नता की बात की तो भालोचक ने एक और घोषणा की, अब सत्य विदेशों में बसता है। यथार्थ को खण्डित करके देखनेवाले ऐसे भालोचकों ने बराबर इसीलिए प्रतप्ते दिये और उनके हर लेख के साथ दो महीने पहले का यथार्थ भरता गया और हर नये लेख के साथ नया यथार्थ जन्म लेने लगा। यह भी जलता तो शनीयत थी, पर वे भालोचक अन्त में भाव-सत्य की खोज में चले गये और अन्तर्विरोधी घोषणाएँ करने लगे। विपुल प्रवाह का जीवन की समग्रता में न देख पाने के कारण या अलग-अलग धाराओं का विश्लेषण करके उसकी संगति मुख्य धारा से न बँठा पाने के कारण कथा-समीक्षा में भराजकता पैदा हुई और वह सर्जनारम्भक साहित्य के मूल स्रोत से अपने को नहीं जोड़ पायी। स्वातंत्र्योत्तर कहानी की विविधता ही उसकी सबसे बड़ी शक्ति रही है, पर किसी भी भालोचक ने उस विविधता को सन्तुलित रूप में नहीं पहचान पाया, इसीलिए सारे विश्लेषण एकांगी और असन्तुलित हो गये। कथा-समीक्षा का यह दुर्भाग्य ही था कि हर समीक्षा-लेख में रचनाकारों के नामों के दल बनाये गये और सारे बातावरण को दूषित किया गया, किसी एक रचनाकार की कहानी को हवियार बनाकर अन्य कहानियों को हेम या झूठा साबित किया गया।

इस सबका नतीजा यह निकला कि जिस विश्लेषणारम्भक पद्धति की आवश्यकता थी, वह निर्मित नहीं हो पायी; उसकी जगह भालोचक ने अपने व्यक्तिगत राय-द्वेष से समीक्षा को आतंक जमाने का साधन बना लिया। समीक्षा भर्ती-दफ्तर बन गयी और नेतृत्वमूलक धर्मियानों का भान्दोलन-मंच। और इस मंच से 'एक और शुरुआत' की घोषणा भी फिर उसी तरह की दलबन्दी का नम शुरु कर रही है, जिसका मुद्दा नयी कहानियों में उठाया है। व्यक्तिगत राय-द्वेष से घसित कपनी की समीक्षा का नाम देना बितना छतरनाक साबित हुआ है, यह अब छिपा नहीं है।

घोर इस तरह नेतृत्व-प्राप्ति में ही कथा-गमीता की विवेकपूर्ण गति को स्पष्ट दिखायी में बीच दिया था ।

इसी का यह लीला ॥ कि अब नये आलोचक अपने को 'आलोचक' कहाने से भी भुगत करते हैं और इस तरह आग्रहपूर्ण वैयक्तिक द्वेष में दमित तामीरा को धरतीकार करने हैं । सभी हाथ में ही अन्तर्मे में हुई वैचारिकी की अन्वेषण-गोष्ठी में आलोचकों के मध्य यह तथ्य उभरकर सामने आया था कि अब नया आलोचक 'आस्था के धरातल' की बात करता है (प्रो० अनन्तरण वर्मा के शब्दों में) और कहानी के अनुभव में से गुजरकर उसकी जीवन-मूर्ति को शोखता है । आज जबकि कहानी स्वयं एक 'विनिष्ट इकाई' है या एक 'सम्पूर्ण उपस्थिति' बन गयी है, तो उसे एक अनुभव के रूप में ही ग्रहण किया जा सकता है । चूँकि आज का लेखक प्रामाणिक अनुभव की बात करता है, इसलिए उसकी प्रामाणिकता का विश्लेषण ही किया जा सकता है । घोर इस प्रामाणिकता की बात के सन्दर्भों की खोज ही आज के समीक्षक का सहयोगी प्रयास ही सकता है, जिसमें रचनाकार उसका अन्तर्गम सहयोगी बन सकता है ।

चूँकि नयी कहानी में परिभाषा का संकट पैदा किया है, इसलिए यह जरूरी नहीं होना चाहिए कि उसे परिभाषित कर हो दिया जाये और आलोचना की सार्पकता मिट कर दी जाये । परिभाषा का यह मोह नयी आलोचना को छोड़ना पड़ेगा और अब उसे सिद्धान्तों की रचना करने की जगह आस्था का नया धरातल ही स्थापित करना होगा । यहीं पर आलोचना भी एक रचनात्मक रूप में बदल जाती है और यह माँग करती है कि लेखक की तरह ही आलोचक भी परिवेश के यथार्थ को भेदे, क्योंकि अनुभव की प्रामाणिकता का विश्लेषण परिभाषाओं और सिद्धान्तों के साथ से नहीं होगा—उसका विश्लेषण अनुभव के धरातल पर ही हो सकता है । क्योंकि नयी कहानी निरन्तर नये होते रहने की प्रवृत्तमान प्रक्रिया है, अतः आलोचना को भी लेखकों और उनके नामों से हटाकर कहानी की अनवरत धारा पर ही केन्द्रित करना होगा । जहाँ यह धारा विच्छिन्न होगी, वहाँ वह नया नाम अस्तित्व करेगी और तब 'आलोचना की सही सार्पकता' होगी कि वह उस नये दृष्टिबिन्दु को रेखांकित करे और नयी की सहयोगी बने ॥

मगर ऐसा हो नहीं पाता, क्योंकि आलोचना अब एक राजनीतिक घटक के रूप में भी इस्तेमाल होती है और चूँकि राजनीति के पास अपनी

‘विचारधारा’ होती है, अतः वह अन्य विचारों का विस्मरण कर केवल लेखकों के नामों का ही सहयोग चाहती रहती है। यह भयंकर स्थिति है। राजनीति-मूलक आलोचकों को ‘विचार’ की जरूरत नहीं होती, उन्हें सिर्फ अपने विचारों के समर्थकों की ही आवश्यकता होती है—ऐसी हालत में लेखक के अपने अनुभव की प्रामाणिकता का कोई मूल्य उन आलोचकों के लिए नहीं रह जाता, केवल मतवाद को प्रामाणिक (यथासम्भव) तरीके से पेश कर देने वाले लेखक ही उनके महान् लेखक बन जाते हैं।

यही पर उन लेखकों के लिए संकट उत्पन्न होता है, जो विचारधारा-विरोध की अपनी भावना का भंग मानते हैं, पर लेखक के रूप में अनुभव की प्रामाणिकता को ही सखीह देते हैं। क्योंकि ‘राजनीतिमूलक समीक्षा लेखक का प्रामाणिक अनुभव नहीं चाहती, वह अपने मतवाद को यथासम्भव प्रामाणिक आवरण पहनाने की माँग करती है।

दृष्टि का यह वैमिश्र नयी कहानी की रचनाशील पीढ़ी के लिए एक चुनौती बना हुआ था। अब यह एकदम स्पष्ट हो चुका है कि जिन रचनाधर्मों लेखकों ने अनुभव की प्रामाणिकता को ही अपना धर्म माना, वे उस भावही राजनीतिमूलक समीक्षा की परिधि में नहीं बँध सके।

ऐसे कथाकारों के लिए इतिहास की कार्य-कारण परम्परा में जन्म लेता हुआ और अपने सही संघर्षों को पहचानने वाला मनुष्य ही केन्द्र-बिन्दु है—शुद्ध स्वाध्याय से प्रेरित क्षण-क्षण पँतरे बदलने वाला राजनीतिक मनवाद नहीं। मुश्किल यह है कि राजनीति की शक्ति ही यह है कि वह एक खोज को बार-बार दोहराये और अविश्व साहित्य की शक्ति ही यही है कि वह हर बार नये की खोज करे, अतः यह राजनीति और साहित्य की सांस्कृतिक अन्विष्टि कायम कभी उपलब्ध नहीं होगी। आज की राजनीति आर्थिक सम्बन्धों और शक्तियों को ही निर्णायक मानती है, पर साहित्य के लिए सांस्कृतिक सम्बन्ध और शक्ति ही शायद सही और सच्ची निर्णायक होती हैं। लेखक के लिए राजनीतिक दर्शन भी सांस्कृतिक शक्तियों का मात्र एक अंग है, इसीलिए लेखक इतिहास-सम्पन्न सांस्कृतिक परम्परा में से शक्ति ग्रहण करता है और नये सांस्कृतिक मूल्यों को बाणी देता है या पुराने मूल्यों के विघटन की प्रामाणिक सूचना का वाहक होता है—वह बाजार-भाव (सांस्कृतिक राजनीतिक पँतरेबाजी) का भंग नहीं होता। आलोचना के इस ‘बाजार-भाव’ के पैमाने से नयी कहानी को मापा भी नहीं जा सकता। इसीलिए आलोचक के अपने बाट और पैमाने व्यर्थ हो गये और कथा-समीक्षक संन्यास लेकर अपनी पुरानी उजड़ी छुटिया पर

जानता है कि यह सड़ाई उसे ही सड़नी है ।

कथा-समीक्षक ने इस केन्द्रीय संपर्प की ओर देखा ही नहीं, वह निहायत सतही स्तर पर गाँव, तस्वा और शहर की सड़ाई, आचलिकता और संगीतात्मकता, मूर्धन्यता और अमूर्धन्यता, वातावरण और अलंकरण, चमत्कार और विचार, मूल्य और स्वल्प, पाठक और पाठ, प्रक्रिया और प्रतिक्रिया, भावुकता और रोमांटिकता आदि समस्याओं में ही उत्तम रहा, क्योंकि यहाँ उसे कृत्य देने की सुविधा थी ।

कहानी की आलोचना में इन फलकों में कितना ग्रहित किया है, यह प्रश्न उठता नहीं है, क्योंकि समस्त रचनाकारों की कृतियों में से उस केन्द्रीय संपर्प को रेखांकित करके एक व्यापक दृष्टि-वर्धित स्वीकार नहीं की गयी, बल्कि उसे 'बाद' के अन्तर्गत कैद करके व्यक्ति-लेखकों की स्वीकारा या नकारा गया । एक ही लेखक की नयी और पुरानी दृष्टि को विश्लेषित नहीं किया गया, बल्कि नये और पुराने के फलके देकर लेखकों को चिह्नों में बाँट लिया गया । इससे यह भ्रम भी फैला कि जो कहानीकार नयी कहानी लिख रहा है, वह पुरानी कहानी लिखता ही नहीं, या जो पुरानी कहानी लिखता है, वह नयी लिख ही नहीं सकता । बहुत अन्तों में यह बात सही भी हो, पर इसे नियम के रूप में स्वीकार करना रचना-संश्लेषों को सुखा भी-सकता है, क्योंकि पुराने के नाम पर सब अस्वीकृत नहीं किया जा सकता, और न नये के नाम पर सब स्वीकृति प्राप्त कर सकता है । इस नये और पुराने में से दृष्टि-भेद के आधार पर ही निर्णय किया जा सकता है । यह निर्णय कठिन भी नहीं है । यदि यह निर्णय-बुद्धि आलोचना नहीं अपनाती तो परम्परा के सार्वक दाय से बंधित होना पड़ेगा ।

नयी कहानी की आलोचना ने यह समझी भी की थी कि परम्परा के जीवित तत्वों से रिक्ता कायम नहीं किया था, जिसकी सति रचनाकारों को उठानी पड़ी और सब कुछ रचनाकारों ने ही परम्परा के संगत तत्वों को स्वीकारा था । परम्परा में बहुत ज्यादा ऐसा भी है (लेखक के स्तर पर) जो अपने समय की सीमा को लाँचकर हम तक नहीं पहुँचता, उसमें बहुत-सा ऐसा भी है जो काल की छाव लिये हुए भी, समय की सीमा को पार कर हम तक पहुँचा है और पहुँचता रहेगा । इसे रेखांकित करने का कार्य आलोचना को करना चाहिए था, पर वह यह भी नहीं कर सकी ।

प्रामाणिकता, भविष्य, परम्परा : कुछ नोट्स

'अनुभव की प्रामाणिकता' को लेकर भी बार-बार भ्रम की स्थिति पैदा होती है और यह धंसा भी व्यक्त की जाती है कि इससे अनुभव-क्षेत्र के सीमित हो जाने का खतरा है। चूंकि बात समकालीन कथाकारों के सन्दर्भ में नहीं आती है, इसलिए भासालो से यह भी कह दिया जाता है कि आज के लेखक को अनुभव उतना बड़ा नहीं है, जितना कि पुराने लेखक का था, या उतनी बड़ी कोई प्रतिभा आज सामने नहीं है। नये लेखक पर दम्भी होने का आरोप भी है। पर नया लेखक इस सँका या आरोप को धारणीयता से मुक्त होता है, क्योंकि उसे कहीं और क्यादा दम्भी न मान लिया जाए। लेकिन वास्तविकता यह है कि कहानी के क्षेत्र में जितने समर्थ लेखक आज विद्यमान हैं, उतने कभी नहीं थे और अनुभवों की कमी या विरलता की बात भी गलत है।

हिन्दी-कहानी की वर्तमान विविधता भी इसका सबल प्रमाण है। सब लेखकों ■ अपने अनुभव-क्षेत्र हैं और उन्हीं की प्रामाणिक अभिव्यक्ति उन लेखकों ने की है। 'अनुभव की प्रामाणिकता' को भी बहुत-कुछ गलत धारों में समझा गया है। उसमें व्यक्ति लेखक का अपना अनुभव तो सम्मिलित है ही, पर यह अनुभव औरों का भी है, हमारे समय के अनुभव की प्रामाणिकता से ही इसका सारपर्य है, जिसका कि लेखक स्वयं एक धर्म है। चूंकि नया लेखक अपने को साधारण नागरिक मानकर चलता है, वह झूठा, सप्टा, भविष्यवक्ता, निर्णायक आदि के आरोपित व्यक्तित्व को स्वीकार नहीं करता, इसलिए वह अपनी सत्ता को अपने समय और उसके अनुभव से विलेख नहीं करता। वह अपनी वैयक्तिक वास्तविकता और अपने वैयक्तिकता का विरोध है। जब नया कहानीकार कि व्यक्ति की संगति अपने समय की वास्तविकता है। परिप्रेक्ष्य से निरपेक्ष नया लेखक समय, उसकी-भी निरपेक्ष नहीं है। उसका और वह सारेष्ट दृष्टि में ही होकर

अतः वहाँ 'भविष्यत् साहित्य' की अपनी एक भलग कोटि है। कल्पनाशील लेखक, कलाकार भलग से भविष्य का स्वरूप निर्धारण कर रहे हैं और उसमें मनुष्य की सम्भावित स्थिति की भविष्यवाणियाँ भी कर रहे हैं। वह रोमानी साहित्य वहाँ बहुत लोकप्रिय भी है क्योंकि वहाँ, उपन्यास, नाटक और यहाँ तक कि कविता में भी अब भूटे आत्मागत या श्रुत और कल्पनाप्रसूत असम्भव घटनाएँ नहीं हैं।

'भविष्यत् साहित्य' के लिए अपने समय की प्रामाणिकता को ही आधार बनाया जा सकता है, उसकी बात करते हुए विचारक पॉल वेसरी कहते हैं, "....हमारी भेतना का वर्तमान संकट यह है कि उन्मूलित और यायावर मानव आज प्रदल-बिह्व बनकर स्थायी और परम्पराबद्ध मानव के सम्मुख खड़ा है। हम आज एक प्राचीन परम्परागत व्यवस्था और अपनी धुरी से विचलित हो जाने वाली विकासमान सत्ता के बीच सुमुख संघर्ष देख रहे हैं। एक ओर ये खाना-बदोश लोग सीमाओं को लाँघते हुए, चहारदीवारियों को तोड़ते हुए भटक रहे हैं, दूसरी ओर बार-बार दुर्गों के परकोटों की भस्मयत कराई जा रही है, बाहर-पनाह की दीवारें और ऊँची कराई जा रही हैं, राष्ट्रीय सीमाओं पर कैंटीले छारों का बाड़ा और पना किया जा रहा है।" मैंने भक्कर यह कहा है कि हम भविष्य के फाटकों में प्रवेश हो कर रहे हैं, लेकिन उससे बेरो चसकर। भविष्य की ओर हमारी पीठ ही है।"

'अनुभव की प्रामाणिकता' की बात करने वाले लेखक के सामने भी ठीक यही स्थिति है। उपरोक्त स्थिति भी हमारे समय का एक बड़ा संकट है और ऐसे संकट में लेखक के लिए कठिन हो गया है कि वह 'अनागत की भतीत की सम्राज्य' में बाँध पाये। कहीं-कहीं तो घटनाएँ इस तीव्रता और वेग से घटित होती हैं और उनका घटित होना कुछ-कुछ अस्मय और कार्य-कारण-रहित होता है कि घटित की नहीं होता।

१. व्याख्या करना मुमकिन

२. क्याही सही और

बहुता, भास और संघर्ष की

३. ताकि बस की नींव उन्हीं

कुछ अग्रहीय है, उमे घात्र

४. अपह न मिमने

५. सही के समन्वय का नहीं है—

कल्पनाप्रसूत घायवी स्थितियों से नहीं, बल्कि प्रामाणिक अनुभव से ही सही रूप में प्राप्त हो सकती है। प्रतीक्षा गतिशीलता का लक्षण है, एक बहुत बड़े प्रभाव के बीच। जहाँ प्रतीक्षा भी नहीं है, वे स्थितियाँ और भी दारुण हैं। पर उनके होने से भी कौन इनकार कर सकता है ? यथार्थ स्थितियों के बीच धिरे हुए मनुष्य के लिए अब बहुत-सी बातों की प्रतीक्षा भी नहीं रह गयी है। प्रतीक्षा की यह अनुपस्थिति भी बहुत-सी कहानियों में है, पर उनमें अपनी वास्तविकता का साक्षात्कार करने का साहस उठकर विद्यमान है। यह सही है कि प्रतीक्षा की अनुपस्थिति की यह मुद्रा 'डिप्रेसन' पैदा करती हो, पर अपने समय की सच्चाइयों के अन्वेषण में यदि यह तरह सामने आता है तो हमसे भी कहानी कतरा नहीं सकती। इसे हम मात्र एक बीज जाने वाले 'केज' के रूप में ले सकते हैं। यही पर यह कह देना भी आवश्यक हो जाता है कि नयी कहानी का यह मूलस्वर नहीं है, एक अर्थांतर प्रसंग है, पर जिसकी सम्पूर्ण अवहेलना नहीं की जा सकती। इस बिंदु को अस्वीकृत नहीं किया जा सकता, क्योंकि यह बिंदु सदियों की व्यवस्था और परम्परावाद ने हमें दिया है, जिसमें मनुष्य के अधिकांश स्वप्न सन्निहित हो चुके हैं।

नयी कहानी में भविष्य का न होना या बहुत सूक्ष्म रूप में होना एक अनिवार्य स्थिति है—जहाँ-जहाँ भाग्य के सूत्रों की सम्भावित सच्चाई स्पष्ट हो सकी है, वहाँ-वहाँ उसके संकेत भी हैं। अगर ऐसे संकेतों को देखना हो तो अमरवात की कहानियाँ ही पर्याप्त हैं।

और नयी कहानी की आधारभूमि की यह विशेषता भी है कि समय सच्चाई को इस पीढ़ी का पूरा इतिरस ध्वनित करता है। प्रामाणिकता की बात किसी एक लेखक की अपनी बात नहीं है, पूरी नयी कहानी की अपनी 'बाणी' है।

सदियों से कहानी के साथ जो 'मूठे होने' का अभिशाप या गुण जुड़ा हुआ था, उसे 'सच्ची होने' के अभिशाप या गुण में बदल सकता तभी सम्भव हो पाया, जब अनुभव की सच्चाई की बात उठाई गयी। कहानी का 'मूठा होना' नये लेखक के लिए अभिशाप था (पुरानों के लिए वह गुण रहा होगा) और जब 'सच्चा होना' नवों के लिए एक गुण है (पुरानों के लिए अभिशाप हो गया होगा)।

कहानी को मूठ की निम्न से निजाकर सच्चाई के व्यक्तित्व में परिवर्तित कर सकने की कोशिश ही इस लेखक धराप्रामाणिक

अनुभव को तरजीह नहीं देगा। यथार्थ के रू-ब-रू खड़ी होने वाली कहानी की आधारभूमि ही प्रामाणिकता है। लेखकीय हस्तक्षेप से मुक्ति भी कहानी को तभी मिल सकती थी, जबकि प्रामाणिकता की शर्त को अनिवार्य माना जाता।

यह अनिवार्यता ही भाज के लेखक को परम्परा से सम्बद्ध और असम्बद्ध होने की दृष्टि भी देती है। सच बात तो यह है कि परम्परा से विद्रोह ही नयी कहानी का स्वर है, पर इस विद्रोह में ही परम्परा के गत्यात्मक घंशों को स्वीकारा भी गया है। लेकिन ये ग्रंथ इतने शीघ्र हैं कि उन्हें पुस्तक सेतुओं के रूप में नहीं देखा जा सकता। परम्परा के पुनर्मूल्यांकन के बीच अहाँ-जहाँ नयी कहानी को यह आवश्यकता महसूस हुई है कि वह परम्परा को रत्नांकित करे, वहीं-वहीं उसने सेतुओं का निर्माण किया है। यदि साहित्य के इतिहास की परम्परा में देखा जाए तो नयी कहानी के ठीक पीछे जो तात्कालिक परम्परा (स्वातंत्र्यता से पूर्व की) थी, उससे उसने सम्पूर्ण विद्रोह किया है, यानी जैनेन्द्र और अज्ञेय की कहानी-परम्परा से। वैचारिक स्तर पर भी जहाँ-जहाँ प्रेमचन्द में भाग्यवाद का स्वर है या आदर्शोन्मुख यथार्थवाद की मुद्रा है, उससे भी नयी कहानी ने सुविचारित प्रमाण किया है और वह प्रमाण भी विद्रोह ही है। पर प्रेमचन्द में जो कुछ जीवन्त था, जो समय की सीमा पार कर हमारे समय तक आ रहा है (और घायल बेहद मम्बी अवधि तक पहुँचता रहेगा), उसे पुनर्मूल्यांकन के आधार पर ही स्वीकारा गया है। प्रेमचन्द का मानवतावाद भी अमूर्त नहीं है (जैसा कि जैनेन्द्र और अज्ञेय का है), इसीलिए उसके कई पक्षों के प्रति भाज भी सहमति है। यथार्थ की दृष्टि के अधिकांश के प्रति नहीं, पर उसी कहानी के 'साहित्यिक स्वरूप' के प्रति विरिक्त विद्रोह है।

इसीलिए हिन्दू भाग्यवाद, जैन संशयवाद और बौद्ध दुःखवाद की वैचारिक परम्परा नयी कहानी की परम्परा नहीं है। वह यथार्थ की अपनी परम्परा है, जिससे अपनी नयी कहानी ने अपने समय और परिवेश में अन्वेषण किया है, जिसके कुछ समर्थ उदाहरण (या कुप्रारम्भ) हमें प्रेमचन्द की कहानियों में विशेष रूप से मिलते हैं।

• • •

आधुनिकता और प्रामाणिकता के सन्दर्भ में नयी कहानी

आधुनिकता को धारणाओं या सत्यों के रूप में ही समझा जा सकता है, क्योंकि यह एक गत्यात्मक प्रक्रिया है, मूल्य नहीं, जिसे स्थिर कर लिया गया हो।

आज आधुनिकता को केवल एक देश-विशेष की भौगोलिक परिसीमाओं में भी नहीं बाँधा जा सकता, क्योंकि अन्तर्राष्ट्रीय स्थितियों ने किसी भी देश को अकेला नहीं रहने दिया है। इसलिए जब हम आधुनिकता की बात करते हैं तो एक तरह से दोहरी स्थिति से गुजरने के लिए मजबूर हैं; एक स्थिति स्वयं हमारे देश-समाज की है और दूसरी स्थिति विश्व-समाज की है। इन सम्बन्ध को दृष्टि में रखे बिना आधुनिकता की धारणाओं को स्पष्ट कर सकना सम्भव हो ही नहीं सकता।

हमी के साथ एक प्रश्न और उठता है—आधुनिक की अवधि क्या है? या उसका प्रसार किस काल-खण्ड से कहीं तक है? विश्व के स्तर पर पश्चिम या इंग्लैंड के पुनर्जागरण (रिनेसाँ) तक आधुनिक युग की सीमा है, जिसमें प्रांग की ज्ञान्ति से एक मोड़ आता है और वही ज्ञान्ति से दूसरा मोड़ आता है, जिन्होंने मिलकर हमारे आधुनिक विचारों के इतिहास को जन्म दिया है।

राष्ट्रीय स्तर पर सामाजिक पुनर्जागरण की दृष्टिगत हम राजा राममोहन राय और राजनीतिक पुनर्जागरण की दृष्टिगत महात्मा गांधी से मान सकते हैं—या बदायुनी-बंदा बालगंगाधर तिलक से। आर्थिक और औद्योगिक पुनर्जागरण का कोई उन्मेष हमारे यहाँ नहीं है, यदि है भी तो कुछ पारिवारिक इवाइजों ने इस उन्मेष का धीमे-धीमे ज्वर किया, पर उसकी कोई परम्परा भारत में नहीं बन पाई। साहित्य में हम आर्यभट्ट से आधुनिक युग की दृष्टिगत मान लेते हैं, जोकि साहित्यिक विधाओं के जन्म और आयागन सम्मेलन का बाल है और वैचारिक रूप से नयी चिन्तनधारा का सूत्रपात भी कुछ-कुछ यहाँ ही होता है।

यह सब भी तीन बात-गणों पर निर्भर
 और मनमानी या नात्यान्वित बात-गणों पर
 की बात करने है जो मनुष्य ही वह इन चीजों में स
 युग में हो रहा है, जो तत्काल समय में हो रहा है
 रहा है। धातुनिष्ठा के मतकों या पारमार्थिकों को
 ऐसे मतों की उल्लेख नहीं है, जो चीजों का ना
 मेरित यह एक बेहद उबकी हुई स्थिति है और
 गलत और धर्ममयित न हो जो इन स्थिति को ना
 है कि हम 'विचारों के इतिहास' के सहारे ही चलें,
 राष्ट्रीय धर्मविरोध पैदा न होने पाए, नहीं तो फिर
 कि क्या परिणाम का बोध ही धातुनिष्ठा है और क्या हम
 में धातुनिष्ठा कुछ भी नहीं है? वास्तविकता यह है कि
 राष्ट्रीयता में धातुनिष्ठा स्तर पर (क्या हमें धातुनिष्ठा
 धर्मविरोध उपादा नहीं है और वे एक-दूसरे की पूरक हैं,
 है और यह यह कि सम्पत्ति के विकासक्रम में धर्मवि
 विरुद्ध — इन तीन मंडलों पर समझ देना है। और ती
 देना एक ही समय में साथ-साथ उल्लेख है। चूंकि यह भे
 भेद भी है। पर बोध के भेद के लिए यह जरूरी नहीं है।
 का बोध मध्यस्थिति में ही हो और धर्मविरोध का बोध बि
 ही हो।

आज विश्व में चाहे जितना भी व्यवस्थापकीय तथा
 पर विचारों के स्तर पर यह भेद नहीं रह पाया है। धर्मविरोध
 देशों में विचार भी सार्वजनिक सम्पदा हो पाए हैं और जन
 मंडलों से भी गुजर रही है — पर जैसे धातुनिष्ठा और भौतिक मुद्दों
 देशों के लिए अनुसलब्ध हैं, उस तरह विचार अनुसलब्ध नहीं हैं।
 चूंकि धातुनिष्ठा भी इतिहास-चेतना ही है, अतः यह
 भविष्य में भी जुड़ी हुई है। यह इतिहास-चेतना ही परिवर्तन की द
 स्वीकृति है। इसीलिए जब हम धातुनिष्ठा को बात करते हैं तो
 से परिवर्तन या परिवर्तनशील तत्त्वों को ही रेखांकित करते हैं, जहाँ
 युग-विशेष से अलग होने हैं।

मध्ययुग से अलग करने वाले मध्ययुगों के
 साहित्यिक

युग भी इतिहास-क्रम में आधुनिक नहीं रह गया है, क्योंकि सन् '४७ तक आते-आते साहित्यिक उन्मेष का वह काल भी सन्दर्भ से दूर जा पड़ा है। क्योंकि स्वातन्त्र्योत्तर साहित्य की वाणी ही बदल गयी है, अतः उसे नये नाम की भी जरूरत पड़ी और उसने आधुनिक कहे जाने वाले उस उन्मेष से अपने को भलग पाया, इसलिए 'नया' शब्द प्रचलित हुआ, जोकि आधुनिक का सन्दर्भ में अत्याधुनिक की ध्वनि देता है। पर अत्याधुनिक में परम्परा के अधिकांश के होने का आभास भी था, अतः इस शब्द को छोड़कर 'नया' शब्द ही अपनाया गया, क्योंकि उसमें दृष्टिभेद का स्वर भी था।

स्वातन्त्र्योत्तर नवलेखन में संशोधन क्रम, परित्याग और पुनर्मूल्यांकन ही चलाया था, इसलिए जरूरी हुआ कि इस परित्याग को ध्यान में रखते हुए नाम की खोज की जाए। पुनर्मूल्यांकन के आधार पर भी जो कुछ संग्रहीत था, वह इस नये की दृष्टि में बहुत खीन और विरल था। परिवर्तन और उससे उद्भूत बोध की गति इतनी तीव्र और सकामक थी कि यह सारा परिवर्तन, परम्परा का पुनर्मूल्यांकन के आधार पर किया हुआ विकास नहीं लगता, बल्कि सर्वथा नयी जन्मावना ही क्यादा लगती है।

इस दृष्टि से यदि हम देखें तो हिन्दी साहित्य के आधुनिक युग (भारतेन्दु के समय से शुरू होने वाले) के बोध से हम आज का आधुनिक बोध पृथक् पाते हैं। सुधारवाद, पुनरुत्थानवाद, सांस्कृतिक सचटनवाद, बुद्धिवाद, सौन्दर्यवाद और पश्चिन्नतावाद के उस आधुनिक युग से आज के नये साहित्य की कोई संगति नहीं बैठती।

इसलिए स्वातन्त्र्योत्तर आधुनिक दृष्टिकोण की 'नये' के सन्दर्भ में ही देखा जा सकता है, यदि हम शब्द-परम्परा के मोह में पड़ेंगे तो निश्चय ही एक अमूर्त-सी व्याख्या को जन्म देंगे, जो समन्वय करती-करती भ्रमहीन और धारहीन हो जाएगी। सुविधा के लिए भी और सही नतीजों तक पहुँच सकने के लिए भी यह जरूरी है कि हम आधुनिकता के लक्षणों की स्वातन्त्र्योत्तर नये साहित्य के सन्दर्भ में सीमें और साथ ही उसकी पूरी परिध्याप्ति को ध्यान में रखें, ताकि धारणाएँ तत्तत्र रूप ग्रहणधार न करने पायें।

आधुनिक के साथ पहला और अनिवार्य रूप से जुड़ा हुआ शब्द है—
विज्ञान।

हो भी गयी है। उत्पादन-व्यवस्था की आधारभूत शिताई रखी जा रही है। उठने-बैठने के तौर-तरीक़े बदल रहे हैं। सम्बन्धों का नया सतुलन खोजा जा रहा है। ग्राम्यात्म्य हमें कुछ दे नहीं पा रहा है। धर्म और उसकी धारणाएँ हमें कहीं-कहीं पहुँचा रही हैं। कहने का मतलब यह कि जो कुछ हमारे पास था, उसमें से अधिकांश की हमारे धर्म के जीवन से संगति नहीं बैठ रही है। वह अव्यावहारिक हो गया है।

यहाँ यह दलील हमेशा दी जाती है कि भारतीय गाँवों में ऐसी स्थिति नहीं है, और वही अधिकांश भारत रहता है—“यह सही है पर, फिर भी इस वस्तुस्थिति से इन्कार नहीं किया जा सकता (यशपालजी के शब्दों में) कि “भारत में ही सम्पत्ता, संस्कृति और शक्ति के केन्द्र गाँव नहीं, नगर ही रहे हैं। नगर सम्पत्ता ही हमारे समाज की सम्पत्ता रही है जिसमें ग्रामीण प्रचल भी शामिल रहे हैं। गाँवों ने कभी भी भारतीय सम्पत्ता पर आधिपत्य नहीं रखा है।” भारतीय सम्पत्ता का जाल इतिहास, नगर सम्पत्ता का इतिहास है। इस दृष्टि से यदि देखें तो जो कुछ नगरों में होता दिखाई दे रहा है, वही कल की भूमिका है—कम-से-कम तब तक, जब तक कि भारत में कृषक-क्रांति नहीं हो जाती। लेकिन हमारा कृषकसमाज बहुत धैर्यवान और आग्रहवादी है, इसलिए यह शायद ऐसा कदम क़िलहाल नहीं उठा पाएगा।

तो वह बर्मे, जो शहरों में रह रहा है, हमारी धर्म की नक़ल है और वह जिस तरह के अन्तर्विरोध में फँसा हुआ है, वही उसकी सन्क्रांति है। जब पुरातन हमें व्यावहारिक दिशा-ज्ञान नहीं देता या उसकी संगति वर्तमान से नहीं बैठ पाती, तभी सन्क्रांति पैदा होती है। डॉ॰ रमेश कुल मेघ के शब्दों में, “इसका मतलब यह हुआ कि स्वयं मनुष्य के आभ्यन्तर में और उसके वातावरण में जो पुराने आदर्श और पुराने प्राकृत्य (मॉडल्स) थे, वे अब लागू नहीं हो पा रहे हैं। प्राधुनिक मनुष्य मानो मानवता की विप्लव बौद्धिक परम्परा से कठ-सा जूझ रहा है। सन्क्रांति का मतलब यही है। आदर्शों और प्राकृत्य के घुमिल हो जाने की वजह से इतिहास के प्रति हमारी अन्तर्दृष्टि और बहिर्दृष्टि भ्रम गयी है। मानवीय इतिहास का हमारा संदर्शन (विजन) सापसूत हो गया है जो हमें व्यापक जनत, मानवता, न्याय और प्रभुति से सम्बन्ध करता (रहा) है। हमारी सन्क्रांति को पुराने आदर्श और प्राकृत्य सुलभ नहीं पा रहे हैं। उनकी उपयोगिता और ग्रामाधिकता के आगे प्रसन्नचित्त सगम्य है।”

मानो दूर और अदृश्य जगत् के प्रति हमारी भूलभूत धारणाओं में कहीं स्वरक्षित परिवर्तन हुआ है। जिसके कारण पुरानी जीवन-व्यवस्था के निष्कर्ष

पड़ता है तो क्या वास्तविक होने का भ्रम पैदा करता है, जबकि सचमुच वह वास्तविकता से बहुत दूर और अपने प्रामाणिक सदस्यों से एकदम बिसंग होता है, क्योंकि तब वह इतिहास-बोध से सम्पूक्त नहीं होता—व्यक्ति को निजी धारणाओं का शिकार होता है।

प्राधुनिकता या संकट-बोध को इतिहास के द्वन्द्वात्मक परिप्रेक्ष्य में ही हल किया जा सकता है; क्योंकि यह संकट, जिसे धात्र का मानव भोगने के लिए अभिप्राय है, इतिहास की उन शक्तियों ने ही पैदा किया है, जो अपने समय में सही रही होगी, पर जो हमारे समय तक आने-आते अपनी व्यावहारिकता या संगति खो चुकी हैं। इस संकट की बात बार-बार की जाती है, इसे धारणाओं के रूप में समझने के लिए जरूरी है कि जो प्राधुनिक नहीं रह गया है, उसे समझ लिया जाये।

जीवन-व्यवस्था में पिता और पुत्र, पति और पत्नी, सम्बन्धी और मानेदार अब अपनी पुरानी मान्यताओं के सहारे नहीं चल पा रहे हैं। पुत्र अब परलोक के लिए नहीं, इहलोक के लिए जरूरी हो गया है, क्योंकि बूढ़ावस्था की कोई सुरक्षा धात्र के बूढ़ के पास नहीं है। वह सम्मानजनक स्थितियों में भी किसी पर निर्भर रहने के लिए विवश है—इसमें सम्बन्धों में घनघटत तनाव और जीवन की व्यर्थता का बोध ही धात्र की पुरानी पीढ़ी का बोध है। पुत्र के लिए पुरानी धारणा-संहिता बेमानी हो चुकी है। वह कुछ संवेदना और कुछ दया से भरकर ही परिवार के बूढ़ को स्वीकार करता है।

पति और पत्नी के सम्बन्धों में धामूल परिवर्तन हुआ है। नारी अब बानूनी तरीके से भी क्यादा (पहले) सुरक्षित है और धार्मिक रूप से भी स्वतंत्र सत्ता प्राप्त करली जा रही है। इन दोनों कारणों ने पति-पत्नी सम्बन्धों को बहुत पड़ावा बदला है जिससे विवाह की परम्परागत संस्था के सामने प्रश्नचिह्न खड़ा हो गया है। धात्र हर जगह विवाह की यह संस्था परिस्थितिजन्य समुलन मांग रही है। पुरुष अधिक स्वतन्त्र जीवन की मांग कर रहा है और स्त्री विवाह-संस्था के पक्ष में होने हुए भी उसे अपनी स्वतंत्र मान्यताओं के अनुकूल चलाना चाहती है। वह पुरुष को छूट देने के पक्ष में नहीं है। लेकिन इसके बावजूद जन्म-मृत्यु-परिवर्तन के सम्बन्धों की कोई कल्पना अब उसके मानस में भी नहीं रह गयी है। स्त्री ने अपना व्यक्तित्व प्राप्त किया है और वह इसी जीवन-अवधि में सम्मानजनक स्थानों पर रहना चाहती है। इन आवश्यकताओं ने विवाह की संस्था के पुनर्स्थापन का प्रश्न पैदा कर दिया है, क्योंकि नारी के परिपूर्ण व्यक्ति को पुरुष अभी मन से स्वीकार नहीं कर पा रहा है। मानी वह अपनी

सुविधा, संग और सृष्टि के लिए अब पत्नी नहीं, एक सहयोगिनी चाहता है, जिसके साथ जीवन का क्षण-क्षण बिगाने की मजबूरी न हो। इसका अर्थ यह नहीं कि वह कई-कई स्त्रियों को सहयोगिनी के रूप में चाहता है, बल्कि यह है कि पुरुष 'एक अमोघ कामचलाऊ घर' चाहता है, जो सामाजिक रूप से स्थायी भी हो, पर परम्परागत बोझ से मुक्त हो। पति-पत्नी सम्बन्धों की पवित्रता का स्वयं पुरुष हामी है, पर वह केवल नारी से ही इसकी माँग करता है, अपनी ओर से कोई आश्वासन नहीं देना चाहता। पुरुष की इन सब मन-स्थितियों ने 'पत्नी' नामक धारणा को खण्डित कर दिया है और उनके सम्बन्धों में कहीं दूष्य व्याप्त हो गया है। चौबीस घंटे निर्भर रहने वाली स्त्री के प्रति पति के दृष्टिकोण में एक हिरण है और उसे अब मात्र बोझ की तरह डोता है—पर-गृहस्थी में लिप्त मनुष्य की तरह नहीं। इस स्थिति ने पति और पत्नी की इकाई को दो घट्ट-इकाइयों में बदल दिया है और अब ये घट्ट-इकाइयाँ अपने परिवेश से जीवन के सगन मूल्यों और पद्धतियों को चुनकर (साप-साम रहते हुए) स्वतन्त्र और परिपूर्ण इकाई बन सकने की दिशा में अग्रसर हैं।

धार्मिक व्यवस्था के बारे में विश्वास से कहा जा सकता है कि वह मर गयी है। इसके अन्वेषण अभी मौजूद है पर वे भी मरणासन्न हैं। धर्मशास्त्र भारत अब सञ्चार्ध नहीं है—एक तथ्य मात्र है और वह तथ्य भी इसलिए कि हमारे यहाँ सामुदायिक जीवन के लिए और कोई संघ नहीं था। धर्म का मन्त्र ही सामुदायिक सम्मिलन का संघ रहा है। यह बहुतांश से जुड़े होने का विधान भी देना रहा है। परलोक-कल्पना अब मृत है। पुनर्जन्म केवल एक विधान मनुस्मृति-मर रह गयी है, आस्था नहीं। ईश्वर की मृत्युचीरा को धेरकर पूरा भारत लड़ा है। परिचय में वह मर गया है, पर उसे अभी बहुत-सी मृत्युएँ मरनी हैं और हर देश में वह अपनी मौत मरता जाएगा।

धर्म अब बलि देने वाली शक्ति नहीं रह गया है। इसलिए एक पत्नीव तरह की निष्पत्ती पैदा हुई है। जीवन-गड्डि के मुन्धों को तप करने का नाम भी धर्म अब नहीं करता और न हमारे जमाने के तपस्वियों के तपस देता है।

धर्म-व्यवस्था अब समाज की निषामक नहीं है। न वह मनुष्य को धर्म-रत करती है। उनके अनरदायिणों और अधिकांशों का बोध भी नहीं देती। समाज के मनुष्य को भी प्रभावित नहीं करती। जाति-प्रथा एक अधिभाग की तरह उग्र और प्रबल रूप में हमारे सामने है, पर वह भी आधुनिकता के विरोधी है, यद्यपि हमारे समाज की साम्यविज्ञता भी है। जातिवाद का स्थान

सिफं स्वायंप्रेरित राजनीति में है, अन्य क्षेत्रों में वह निर्णायक नहीं है और न सामाजिक विभाजन की रेखा ।

प्राध्यात्मिक जीवन-व्यवस्था में उपस्थित जीवन और मृत्यु का प्रश्न अब दर्शन का विषय नहीं रह गया है—यानी उसकी दार्शनिक अवस्थाएँ मूल्यहीन और अव्यावहारिक हो गयी हैं । आत्मा और चेतना के प्रश्नों का संदर्भ बदल गया है । वे अब ईश-केन्द्रित नहीं मानव-केन्द्रित हो गए हैं । जीवन और मृत्यु की शक्तियाँ बदल गयी हैं—अब मनुष्य प्राकृतिक मृत्यु के प्रति उत्तना चिंतित नहीं है जितना कि अप्राकृतिक मृत्यु के प्रति । वह इस अप्राकृतिक मृत्यु के कार्य-कारणों की दुश्चिन्ताओं में पड़ा निमग्न है ।

इस अप्राकृतिक मृत्यु-भय ने मनुष्य को सामूहिकता की चेतना दी है और अब आत्मा की शुद्धता से वह स्वर्ग-प्राप्ति की कल्पना में निमग्न नहीं है, बल्कि शांति की रक्षा से जीवन-प्राप्ति की यत्नार्थता में भावद्व है ।

और इस संक्रान्ति या संकट-बोध के सीमांत पर खड़ा मनुष्य चिन्ताग्रस्त है । पश्चिम का मनुष्य अपने अस्तित्व के शाश्वत-संकट से ग्रस्त है—“जीवन का भार उसके लिए नियति की एक मजबूरी है, क्योंकि पश्चिम का मनुष्य दो महायुद्धों के बाद अपना सारा जीवन खण्डित पाता है । राज्य ध्वस्त हो गए, परिवार उजड़ गये, समाज विभूजलित हो गया । इतिहास ने अप्रत्याशित मतीजों तक पहुँचाया । विचार और दर्शन अव्यावहारिक सिद्ध हो गए—और इस विकलाव ध्वंस में वहाँ का आदमी सम्पर्क-सूत्रों से हीन हो गया है—वह भौतिक शक्तियों का नियमन नहीं कर पाया, इसलिए वह अब और भी पड़ावा असुरक्षित महसूस करता है । सम्पर्क-सूत्रों के अभाव में व्यक्ति अपने ही अस्तित्व की चिन्ता और उसकी असुरक्षा से भयग्रस्त हो उठा । यह उन देशों के मनुष्य की प्राधुनिक मुद्रा है जो पूर्णतः विकसित थे और जिनके पास भौतिक शक्तियों से पैदा हो रहे नये सम्बन्धों का पुनर्मानवीकरण करने का वक्त नहीं था, या दृष्टि नहीं थी ।

पर भारतीय मनुष्य या विकासशील देशों के मनुष्य की ठीक यही प्राधुनिक मुद्रा नहीं है । दो महायुद्धों ने मानव-इतिहास का पूर्णतः नवीनीकरण किया है और आज का भारत नवीनीकृत इतिहास से लाभ उठा सकने की स्थिति में है ।

दोनों ही महायुद्ध साम्राज्यवादी-उपनिवेशवादी शक्तियों के आपसी मुद्दे थे । ये दो जीवन-व्यवस्थाओं या विचार-पद्धतियों के युद्ध नहीं थे—

बावजूद इसके कि इन्हें डेमोनेमी और फ़ासिज्म का युद्ध कहा जाये। जनवादी मोक्षियन गण के युद्ध में शामिल हो जाने से युद्ध के स्वरूप के बारे में फ़ासिज्म विरोधी एक कोण और उभर आता है, पर मूल रूप से इन युद्धों की मुख्यान साम्राज्यवादी दक्षिणों के अपने स्वार्थों की टकराव से ही होनी है और इसका मत फ़ासिज्म विरोधी रूप धारित्यार कर लेता है।

बहने का मतलब यह है कि ये महायुद्ध-विक्रमशील और विकसित देशों के युद्ध नहीं, विकसित देशों के आपसी युद्ध थे, जिनमें सब देशों को अपनी आहुति का घण भी देना पड़ा। इस हालत में भारत या अन्य विक्रमशील देश उमी मन-स्थिति के घण नहीं हैं, जिस मन स्थिति में घाज के युद्ध-ध्वंस देश हैं।

हमारे देश की चिन्ता, धुनने की प्रक्रिया की चिन्ता है। वहाँ की चिन्ता धुनाव न कर सकने की नियति की चिन्ता है। यहाँ का व्यक्ति पूरक तरवों की सलाह करके अस्तित्व की मरचना में संलग्न होने की कोसिस में है, वहाँ का व्यक्ति अपने सङ्घित अस्तित्व की सुरक्षा-अमुरशा के प्रति चिन्तातुर है। वहाँ का व्यक्ति परम्पराओं के बोझ से ग्रस्त नहीं, बल्कि स्वनिर्मित परम्पराओं की मृत्यु से सम्पर्क-धूम्य हो गया है, यहाँ का व्यक्ति परम्पराओं के बोझ से दूढ़ता हुआ सम्पर्कों की मति से धूम्य है।

इन्हीं मनःस्थितियों के कारण पश्चिम का अस्तित्ववादी प्रतिबद्धता की बात करता है और विकासशील देशों का नया साहित्य भी प्रतिबद्धता की बात करता है, ताकि धैर्यनितक वास्तविकता और परिवेश के नये वधार्य का क्षय न होने पाये।

इस भेद के बावजूद यह भी सत्य है कि यह पश्चिम की मुद्रा का एक पहलू है—यह सम्पूर्ण सत्य नहीं है। स्वयं पश्चिम में ही ऐसी समाज-अवस्थाएँ मौजूद हैं जिनके लिए यह चिन्ताग्रस्त, अग्रस्त, संवस्त और अजनबी मनुष्य ही अजनबी है।

क्योंकि जनवादी देशों में मनुष्य का नवीनीकरण हुआ है। दैनिकीजी ने वहाँ मनुष्य की शक्ति की भी प्रस्फुटित किया, क्योंकि उत्पादित सम्पदा पर मजदूरी का हक हुआ। मार्क्सवाद ने मनुष्य की खोज उसकी समग्रता में की और मार्क्सवाद के दिये हुए नियम आज की जीवन-पद्धति में लागू भी होते हैं। कठिनाई सिर्फ यह है कि मार्क्सवाद को लागू करने के जो तरीके आज चीन अपना रहा है, वे सुसंस्कृत मनुष्य के गले नहीं उतरते और एक तरह का धार्मिक लेता है, जिसको भारत के साथ-साथ अन्य देश भी गहनूस कर रहे हैं।

अब भारत स्वतन्त्र हुआ तो उसने भी 'विचारों के इतिहास' में जो कुछ प्राधुनिक था, उसे ही अपना आधारभूत स्वर घोषित किया। स्वतन्त्रता, समानता, प्रजातन्त्र, समाजवाद, राष्ट्रीयता, अन्तर्राष्ट्रीयता, शान्ति, धर्मनिरपेक्षता और तटस्थता को ही उसने अंगीकार किया।

देश में पचासवें व्यवस्था का संशोधन किया गया और धर्मवाद का परित्याग करते ही एक नयी जीवन-व्यवस्था की नींव पड़ी। सबको समान अवसर और व्यक्ति-स्वातन्त्र्य देकर मानव-केन्द्रित दृष्टि को रेखांकित किया गया। पौराणिक, मध्यकालीन, सामंतकालीन और उमीदार-मुग़ल सत्कारों से मुक्त दृष्टि को समाजवादी व्यवस्था का रूप दिया गया।

और उसी के साथ औद्योगीकरण शुरू हुआ, जिसने बहुत हद तक सामाजिक सम्बन्धों को अव्यवस्थित कर दिया। जातिमूलक आबादी औद्योगिक संस्थानों में पहुँचते ही अपने जाति-सत्कारों से विलग होकर मनुष्यों के वर्ग में बदलने लगी। बिस्व-स्तर पर यह विरादरी भी आज एकसे मानसिक उल्लेखों से गुजर रही है, जिसने प्राधुनिकता की अपनी परम्परा भी कायम की है।

देश में 'विचारों के जिस इतिहास' को स्वीकारा गया है, वह प्राधुनिक तो है ही, साथ ही वह हमें विश्वपरक भी बनाता है। इस विश्वपरकता से भारतीयता का कभी भी विरोध नहीं रहा, विरोध की स्थितियाँ पैदा होती हैं धरेलू मोर्चे पर—जहाँ स्त्री-पुरुष की अर्द्ध-इकाइयों के परिपूर्ण इकाइयों में संतर्लित होने के रास्ते में हमारे संस्कार घाटे खाते हैं, जहाँ रहन-सहन बदलने के रास्ते में हमारी गरीबी और बड़ी हजारेदारियाँ अर्धंग बनी हुई हैं। औद्योगीकरण की गति तीव्र न होने के कारण जहाँ धर्मवाद के अवशेष अब भी शक्तिशाली बने हुए हैं, जहाँ ईश्वर की मृत्युशैया के पास अब भी करोड़ों की भीड़ जमा है, जहाँ गोरक्षा के नाम पर अब भी दृष्टिबिहीन आन्दोलन होते हैं, जहाँ प्रजातन्त्र के नाम पर अब भी साम्प्रदायिक पाठियाँ क्रियाशील हैं। सामुदायिक जीवन के लिए कोई मंच न होने के कारण जहाँ अब भी (धर्मनिरपेक्ष राज्य में) सड़कों पर रात-भर हिन्दू कीर्तन करते हैं और मुसलमान पटाखे छोड़ते और ताजे बजाते हैं। केन्द्रीय मंत्री और प्रधानमंत्री साम्प्रदायिक उत्सवों में शामिल होते हैं या विभिन्न धर्मपीठों में जाकर आशीर्वाद ग्रहण करते हैं और उसे राष्ट्रीय स्तर पर प्रचारित किया जाता है। जहाँ अब भी हिन्दू और मुस्लिम विद्यापीठ वित्तमान हैं। जहाँ भापाएँ अब भी जातिवाद की बाहुक बनी हुई हैं और उसी दृष्टि से भाषागत अगडों को जातिवादी स्तर पर सुव्यवस्था जाता है।

बहरहाल, इन सब चीजों के होते हुए भी प्राधुनिक दृष्टि एक बड़े दर्ज में गमा चुकी है। अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर उमकी धारणाएँ हैं—स्वतंत्रता की भावना, प्रजातन्त्रवाद, तटस्थता, शान्तिपरकता, समाजवाद और सहिष्णुता, राष्ट्रीय स्तर पर जातिहीन मनुष्य-केन्द्रित दृष्टि, धर्मनिरपेक्षता, समाजवादी व्यवस्था में समानता और समान अवसर की अनिवार्यता, स्त्री-पुरुष सम्बन्धों का नया अनुमान, इकाई के रूप में उमरनी स्त्री की स्वीकृति, परिवार का विघटन, नयी पीढ़ी की केन्द्रीय व्यक्ति के रूप में स्थापना, धर्मवादी संस्थाओं का परिवर्णन, चरितनायकों की अनुपस्थिति, साधारण जन की स्वीकृति, निर्णय की स्वतन्त्रता, धर्म-आचरण की जगह व्यक्तिमूलक नैतिकता का उदय, एक-दूसरे के जीवन में हस्तक्षेप की अनुपस्थिति, तर्क-सम्पन्न निष्कर्षों की स्वीकृति पुरातन का सशोधन, पुनर्स्थापन और साहमपूर्ण परिवर्णन, समाकृतिक, मृत्यु के प्रति प्रतिवाद, वर्तमान की स्वीकृति और अपनी नवनिर्मित सामाजिक-राजनीतिक संस्थाओं के प्रति 'कन्सर्न', अपने समय की कटु वास्तविकता को स्वीकार करने का साहस, किसी भी तरह के अंधानुकरण के प्रति विरक्त, सम्मिलित शक्ति में विश्वास और राष्ट्रीय तथा अन्तर्राष्ट्रीय परिवर्तनों के प्रति सतत् जागरूकता, एक सांस्कृतिक इकाई के रूप में मनुष्य की प्रतिष्ठा।

इन समग्र धारणाओं और सधनों में से बहुत-से तो हमें कार्यरत दिखाई पड़ते हैं और बहुत-से केवल शब्द-भर लग सकते हैं। परन्तु आज भारत की मानसिक दुनिया विशेषतः इन्हीं धारणाओं के उद्भवों का प्रतिफलन है। यदि विद्व-स्तर पर देखा जाय तो भारत बहुत जागरूक और जीवंत देश है।

यहाँ के मनुष्य की जो मानसिक उपज है, वह उन्नत देशों के प्राधुनिक चिन्तन से कहीं हेंच नहीं है, पर जैसे गरीब की उदारता उदारता रही लंगरी, वैसे ही आज विश्व-समाज में, इन धारणाओं को रखते हुए भी, इन देश की सम्मानजनक स्थिति नहीं है।

भारतीय मनुष्य की मानसिक उपज अपने से ध्येय पड़ी हुई है, क्योंकि देश में जिस तेजी से परिवर्तन और विकास की उम्मीद की जा रही थी, वह नहीं हुआ। भौतिक सम्पदा ने वैचारिक सम्पदा की पूर्ति नहीं की। यदि भौतिक सम्पदा के उत्पादन की क्रिया पूरी गति से शुरू हो गयी होती तो यह वैचारिक सम्पदा भी व्यावहारिक बन गयी होती। अब यह हमारे पास केवल निर्जीव सिद्धान्तों, धारणाओं और निष्कर्षों के रूप में अवस्थित पड़ी है। राष्ट्रीय संपत्ति और विकास की हलचल से रंदा हुए अनिवार्य परिवर्तन ही इन धारणाओं को जीवन की अनिवार्य आवश्यकताओं में बदल सकते थे।

हमारे वहाँ आजादी के बाद शुरू होने वाली प्रगति को छुटभट्ट शेखीय नेता बंग और मेन्द्र में स्थापित अंग्रेजीपरस्त नीकरशाही ने रोक रखा है। इस स्वार्थी बंग ने प्रजातन्त्र के नाम पर सारे राष्ट्रीय निर्णयों को कुण्ठित कर दिया है। आजादी के बाद जो कुछ मौलिक सम्पन्नता आयी है, उसे भी इन दो बंगों ने अपने तक महदूद कर रखा है। आजादी के कुछ दिनों बाद राष्ट्रीय पैमाने पर जो सूट-ससोट और बेंटवारा हुआ है, उसमें साधारण जन का कोई हिस्सा नहीं था, बल्कि साधारण जन की आन्तरिक शक्ति और रक्त की ऊर्जा को इस्तेमाल में ही नहीं लाया गया है। उसकी शक्ति का प्रसफुटन ही नहीं हुआ है जो कि देश को मौलिक सम्पन्नता से भर देती। एक बहुत बड़ा बंग बेरोजगारी और साधनों के अभाव में अपना पड़ा हुआ है, आर्थिक स्रोतों के बिना सूख रहा है। सभी राज्यों में काम चाहने और करने वालों की करोड़ों की लिस्ट है, पर उन्हें उत्पादक इकाइयों में बदलने का कोई कार्यक्रम किसी सरकार के पास नहीं है। कर्म हैं तो सूत नहीं है। खाद है तो बीज नहीं है। बीज है तो सिंचाई के साधन नहीं हैं। मशीन है तो कच्चा माल नहीं है। कच्चा माल है तो ईंधन नहीं है। तकनी-शियन है तो उद्योग नहीं है। उद्योग है तो तकनीशियन नहीं है। इजन हैं तो डिब्बे नहीं हैं। डिब्बे हैं तो रेलवे लाइनें मजबूत नहीं हैं। अनुपस्थिति है तो उनके उपयोग का कार्यक्रम नहीं है। अतएव यह कि जिस आर्थिक प्रगति की पूरी सम्भावना थी, वह नहीं हुई।

और इस बोध ने हमें प्रतीक्षा की स्थिति में फँसा दिया है—एक ऐसी प्रतीक्षा, जिसका कोई अन्त नजर नहीं आता। इस बोध ने ही हमें असमंजस और निराशा दी है। एक अजीब तरह की उदासीनता से पूरे मानस को भर दिया है। अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर हम जीने हो गये हैं और देशीय स्तर पर खोजले—जहाँ हमारे पास केवल शब्द और आश्वासन हैं, विदेशी सहायता और अपनी निरर्थकता है।

ऐसे समय में जो लक्षण उभर रहे हैं वे सहज ही अनुमानित किये जा सकते हैं। आज का मनुष्य अपने घर से विश्वास खोया हुआ लगता है। वह एक और पुरातन के परित्याग में व्यस्त है पर दूसरी ओर नूतन की कोई तारकालिक साकार कल्पना उनके पास नहीं है। वह हर चीज और स्थिति के प्रति संशय से भरा हुआ है और शब्दों पर भ्रम उसकी धारणा नहीं रह गई है। विदेशी प्रभाव के अन्तर्गत वह देश के निर्णयों की स्वाधीनता को भी सकटग्रस्त देख रहा है, अतः वर्तमान राजनीतिक नीतियों के प्रति भी उसकी धारणा नहीं रह गयी है। वह अपने भविष्य या आरम्भ का निर्माता होने के विश्वास से नटता जा रहा

है। सही नेतृत्व के अभाव में वह अपने श्रम का उपयोग न कर पाने से क्षुब्ध है। माविक क्रान्ति के अभाव में जननी धुंध व्यावसायिकता से वह तुरी तरह घबराता है।

आधुनिक धारणाओं के होने हुए भी, आधुनिक धीमन विवेकशील भारतीय की मनःस्थिति के यही सङ्गण है। लेकिन यह कहना गलत है कि मौलिक विवेकशील भारतीय इन सङ्गणों का शिकार हो गया है—ये मात्र सङ्गण हैं जो रोग की सूचना दे रहे हैं, पर अब भी आधुनिक धीमन विवेकशील भारतीय उन्हीं धारणाओं से परिचित है जो राष्ट्रीय और अन्तराष्ट्रीय स्तर पर विश्व-धोष के समकक्ष हैं। उनके सङ्गण अभी बढ़पूरा होकर चरित्र में नहीं बदले हैं। इसलिए आधुनिक भारतीय चरित्र चिन्ताग्रस्त होते हुए भी आवेश और उदासीनता की द्वन्द्वरमक स्थिति में है। प्रतीक्षा की उदासीनता में अकुलाहल के सङ्गण अभी शेष हैं, क्योंकि वह विरह की वैचारिक प्रगतिशील शक्तियों से निरपेक्ष नहीं है।

ऐसे समय और ऐसी मनःस्थिति में नयी कहानी ने मनुष्य की मानसिक संयोजन का प्रतिनिधित्व किया। नयी कहानी के सामने अपने कथ्य का चुनाव ही प्रमुख था। जिस समय नयी कहानी का उदय हुआ उस समय कथा-साहित्य जिन व्यक्तित्वों से प्रतिष्ठित था, वे व्यक्तित्व 'अपने में' जीने के हामी थे। वे परिवेश से निरपेक्ष, अपनी व्यक्तिगत कुण्डलाओं और अहं के दर्प से भरे, वैयक्तिक आशयक-ताओं और सुविधाओं की दृष्टि से ही 'कथ्य' का चुनाव कर रहे थे। व्यक्ति की नितास्त व्यक्तिगत सीमा ही कथा-साहित्य की भी सीमा बन गयी थी, उसमें भी प्रामाणिकता का भ्रम था और आज भी यह कहा जाता है कि युद्ध-पूर्व के इस व्यक्तिवादी साहित्य में अपनी प्रामाणिकता है। स्त्री-पुरुष के वैयक्तिक सम्बन्धों की पूर्ण प्रामाणिकता है।

जब नयी कहानी में प्रामाणिकता की बात उठाई जाती है तो उस व्यक्ति-मूलक कथा-साहित्य की प्रामाणिकता को एक समानान्तर 'नयेपन' के रूप में देखा किया जाता है। यह कितना आश्चर्य है, इसकी ओर सहसा दृष्टि नहीं जाती, क्योंकि व्यक्ति के वास्तव और भ्रष्टाचार (प्रामाणिकता) की प्रतीति वहाँ भी है। जो कुछ कहा गया है (यह चाहे व्यक्तियों के ही सम्बन्ध में क्यों न हो) वह प्रामाणिक सत्यता है और है भी। पर नयी कहानी में प्रामाणिकता मात्र भ्रष्टाचार नहीं है वह 'वैलिडिटी' (validity) भी है। अर्थात् नयी कहानी की

प्रामाणिकता मात्र वास्तविकता या यथार्थ की सही-सही अभिव्यक्ति ही नहीं, यथार्थ का सत्यपरक चुनाव भी है। कथ्य में यथार्थ को इसी सत्यपरक चुनाव का दृष्टिकोण निहित है। प्रत्येक 'यथार्थ' कहानी का कथ्य बन सकने का हकदार नहीं है। जो 'वैलिड' है, वही कहानी का कथ्य बन पाया है। 'वैलिड' का यह चुनाव ही कहानी की (या अनुभव की) प्रामाणिकता है। यह यथार्थ अभिव्यक्ति का पर्याय नहीं है; या तर्कसम्मत परिणतियों का यथातथ्य और मात्र अनुभूति-मूलक सम्प्रेषण भी नहीं है। कहानी के कथ्य के चुनाव की यह दृष्टि ही नयी और पुरानी कहानी का मौलिक भेद है। 'वैलिड' (परिवेश और समय-संगत) कथ्य को उसकी अभिव्यक्ति इतिहास-धारा में से चुनकर अनुभव की सच्चाई के दाह-सहित अभिव्यक्ति देना ही नयी कहानी की प्रामाणिकता है।

नयी कहानी में अनुभव का यह दाह कही व्यंग्य के रूप में है, कही गहरी उदासीनता या विक्षोभ के रूप में, कही गहन यथार्थवादी अभिव्यक्ति के रूप में, कही लोककथा की सहजता के रूप में और कही जटिल तकनीकी प्रयोग के रूप में, कही सपाट कथन के रूप में और कही सश्लिष्ट मिथिक (mythic) भूमिका के रूप में।

जहाँ इसे व्यंग्य के रूप में देखना है वहाँ अमरकान्त, हरिशंकर परसाई, शरद जोशी, कृष्णबलदेव वंद और मनीहरश्याम जोशी की कहानियों में यह मौजूद है। गहरी उदासीनता का कोण रामकुमार, निर्मल वर्मा और कृष्णा सोबती में उपस्थित है। गहन यथार्थवादी अभिव्यक्ति के लिए मोहन राकेश, मन्मू भण्डारी और धर्मवीर भारती की कहानियाँ हैं। लोककथा की सहजता के लिए फणीश्वरनाथ रेणु, शिवप्रसाद सिंह, केशवप्रसाद मिश्र और मार्कण्डेय की रचनाएँ हैं। जटिल तकनीकी प्रयोग के लिए राजेन्द्र यादव, रमेश बशी और वैद की कहानियाँ हैं। सपाट कथन में भीष्म साहनी, अमरकान्त, यानी की कृतियाँ हैं। विक्षोभ के दाह का सहकार लगभग सभी में है—चाहे वे मोहन राकेश की कहानियाँ हों या शैलर जोशी की, उषा त्रियम्बदा की हों या मन्मू भण्डारी की, राजेन्द्र यादव की हों या अमरकान्त की। सश्लिष्ट मिथिक की भूमिका में रेणु, राकेश, राजेन्द्र यादव, शिवप्रसाद सिंह और वहन ही आभिजात्य स्तर में निर्मल वर्मा की कहानियाँ भी हैं। दूधनार्थसिंह की कहानियाँ गहन यथार्थवादी दाह से सम्पन्न हैं। गंगाप्रसाद विमल, विदयमोहन सिंह, काशीनाथ सिंह और ब्रह्मनारायण सिंह की कहानियों में जीवन की सश्लिष्टता का दश मौजूद है। ज्ञानदेवन में वही स्थिति सहजता में परिणति प्राप्त करती है।

संस्कार इस घाघ में मौजूद है। कहानीकार भी इन युद्ध सीमाओं से घलग हैं और इस कहानी का पात्र भी। किसी भी तरह के धर्मवादी अनुभव से दूर केवल मानुषिक प्रवृत्तियों (या धमानुषिक भी) का आस्वाद ही इस कृतित्व में है।

स्त्री-पुरुष सम्बन्धों को लेकर जितना कुछ इस दौर में लिखा गया, उतना शायद कभी भी नहीं लिखा गया हो। स्त्री और पुरुष के सर्वांगीण सम्बन्धों को इस कहानी ने केन्द्र बनाया और बदलने सम्बन्धों की पीठिका में उनका चित्रण किया। परिपूर्णता की ओर अग्रसर स्त्री की इकाई की भूमिका भी नयी कहानी ने मौजूद है। संकट-सम्बन्धों का पाप-बोध या 'गिल्ट' भी अब नहीं रह गयी है। नारी और पुरुष के सम्बन्ध अब विलक्षण न रहकर बहुत सहज और वास्तविकता के परतल पर आ गये हैं। अब नारी अपने में परिपूर्ण है—वह न सती है, न बेवस्था—वह केवल नारी है।

चरितनायकों की अनुपस्थिति के कारण नयी कहानी धुल-धुल में सूनी-सूनी लग रही थी और इस अंतर को बहुत जल्दी पहचाना भी गया था। चरित्रवादी कहानियों का लोप इस दौर की विशेषता है, जहाँ न सुपरमैन है न देवत्व से भरा हुमा विशिष्ट व्यक्ति। नयी कहानी में मात्र-सामान्य मनुष्य ही अवस्थित हुमा है, अपनी भारी छामियों, कमियों और अछाइयों के संदर्भ में। चरितनायक की अनुपस्थिति से कहानी के लिए जो खतरा पैदा हुमा था, वह व्यर्थ सिद्ध हुमा। विशिष्ट चरित्रों का न होना ही यह सिद्ध करता है कि नयी कहानी का केन्द्रीय व्यक्ति जन-सामान्य ही है। नयी कहानी का व्यक्ति 'व्यक्तित्व-सम्पन्न' है, व्यक्तिवादी या व्यक्तित्वहीन नहीं। यानी न वह अपने अहंकार को ढोने वाला व्यक्तिवादी है और न दूसरे के विचारों को ढोने वाला व्यक्तित्वहीन।

और इस जन-सामान्य को हीन या हेय भी नहीं माना गया। वह केन्द्रीय व्यक्ति स्वयं अपनी सत्ता-सहित घाता है—वह लेखक के विचारों का वाहक नहीं है। वह अपने मानस और बुद्धि का स्वयं प्रतिनिधि है। वह आरोपित निष्कर्षों या निर्णयों को ढोने वाला व्यक्ति नहीं, बल्कि कहानी में अपने विचारों और धारणाओं का वाहक है। उसी के माध्यम से दार्शनिक की खोज सम्पन्न होती है—लेखक द्वारा सोचे हुए दार्शनिक का वह प्रवक्ता नहीं है, बल्कि लेखक उसके दार्शनिक का तटस्थ प्रवक्ता है।

नयी कहानी के सामान्य पात्र सामाजिक आचरण संहिता के नमूने नहीं, अपने में से उद्भूत नैतिक-अनैतिक की धारणा से चालित व्यक्ति हैं। यानी वे ब्यादा सही और सच्चे व्यक्ति हैं, वे स्वयं अपने नियामक हैं। व्यक्तिमूलक नैतिकता और समाज द्वारा आरोपित विलावटी नैतिकता का अन्तर्संघर्ष इस

काल की कहानियों में बराबर नजर आता है। व्यक्ति चूंकि स्वयं सामान्य है और वह जीवन की केन्द्रीय स्थितियों से जुड़ा हुआ है, अतः वह व्यक्तिवारी नैतिकता का शिकार नहीं है, पर वह आरोपित नैतिकता का विरोधी है। इस संदर्भ में भी वह असामाजिक नहीं है, क्योंकि उसकी नैतिक धारणाएँ नयी नैतिकता का धीज-बिन्दु हैं—बदले हुए सम्बन्धों के परिप्रेक्ष्य में जो नैतिक धारणाएँ नया संस्कार चाहती हैं, वह उन्हीं का वाहक है। इस प्रक्रिया में नैतिक व्यवस्था चरमराती नजर आती है और सगता है कि इस मनुष्य ने सभी स्थापित मूल्यों को सहस-नहस कर बाँसा है। इस मनुष्य ने समस्त नैतिक मान्यताओं की अपने सामने स्रज्जित और व्यर्थ होते हुए देखा है, अतः वह सहज प्रसवीकार की मुद्रा में है, वह एक नयी नैतिकता के लिए छटपटा रहा है जो उसे व्यावहारिक सम्बन्धों में समुचित संतुलन दे सके। यह मनुष्य न स्वयं किसी की दुनिया में हस्तक्षेप करता है और न हस्तक्षेप को बर्दाश्त करता है। इस संश्लिष्ट जीवन में हस्तक्षेप बहुत तरह के हैं, कुछ ऐसे भी हैं, जिनसे वह बच नहीं सकता। ऐसे हस्तक्षेपों के प्रति वह विस्मय है।

यह मनुष्य काजी सतक भी है। अणु और हाइड्रोजन बमों तथा अन्य साधनों द्वारा या व्यवस्था द्वारा पैदा की गयी अप्राकृतिक मृत्यु का प्रतिरोध भी इस आदमी में है। यह व्यक्ति शांति का पक्षधर और युद्ध का विरोधी है, क्योंकि वह स्वयं सैकड़ों तरह के युद्धों में पिरा हुआ है। यह मनुष्य अपनी सामाजिक और राजनीतिक संस्थाओं के प्रति जागरूक और सचेत है, क्योंकि वह जानता है कि जो जीवन वह चुनना चाहता है, उसमें ये संस्थाएँ ही सहायक या विरोधी हैं। प्रजातन्त्र को वह किसी भी शीघ्रता पर कायम रखना चाहता है। विद्वत् शक्तियों के प्रति उसका दृष्टिकोण बहुत स्पष्ट है—वह साम्राज्यवाद-विरोधी है और स्वतन्त्रता का समर्थक है।

कहानी में ये सारे कोण और आकांक्षाएँ जगह-जगह बिसरी हुई हैं। पूरी नयी कहानी का अध्ययन यह सहज ही स्पष्ट कर सकता है कि उगमे लड़ा व्यक्तिव-गण्यन मनुष्य अपने विविध रूपों में इन धारणाओं वाला मनुष्य ही है। हाँ, यदि इस रूप में प्रदन रखा जाये कि हिन्दी नयी कहानी में साम्राज्यवाद-विरोधी रचना बताइए या उम पात्र का नाम भीलिए जो साम्राज्यवाद का विरोध करने हुए सहीद होने वाला हो, तो यही कहना पड़ेगा कि इन तरह के सपाट मकार साहित्य से नहीं पूछे जा सकते। गुरे मये कथा-साहित्य में ये सारे स्वर अनुमृजित हैं और इन्हीं स्वरों के साथ है इन आपदग्रस्त मनुष्य की घनी पूरी दुनिया। नयी कहानी समयाचारों के समाधान की कहानी नहीं है—वह एक

व्यापक जागरूकता की कहानी है, जिसमें हमारे समय का यथार्थ ध्वनित है। यह यथार्थ यदि भोटा, खुरदरा और असुन्दर भी है, तो है। उसे बिना साग-सपेट के उठाया गया है। मनुष्य को उसके परिवेश में अन्वेषित करने का अर्थ ही यही है कि वह अपनी सारी कुरूपता और पूरी सुन्दरता के साथ मौजूद है। उसमें कुण्ठाओं की अभिव्यक्ति भी है, बर्बनाओं और विषटित मूल्यों की भी। अच्छे और बुरे मनुष्य का कोई आरोपित विभाजन नहीं है—परिस्थितियुक्त कारणों में साँस लेता और उन्हें अपने अनुरूप ढालता या उनके अनुरूप ढसता हुआ व्यक्ति ही आज का सच्चा व्यक्ति है। जहाँ परिस्थितियों ने उसे तोड़ दिया है, वहाँ कहानी सटसट विशोभ से बरी हुई है। हर वास्तविक नयी कहानी में अनुभव का यह दाह मौजूद है।

और इन्हीं के साथ जुड़ी हैं आज की दारुण परिस्थितियाँ—जहाँ व्यक्ति असमंजस में घिरा हुआ है। स्वतन्त्रता के बाद की निराशाभूलक स्थितियों ने ही व्यक्ति को वे सक्षण भी दिये हैं, जो उसकी मुद्रा में अभिव्यक्त हो रहे हैं। व्यापक गरीबी और बेरोजगारी, कमरतोड़ मूल्यवृद्धि, अवमूल्यन से उत्पन्न निराशाजनक भविष्य, भूटे बाढ़े, शल्लभ बयान, जातिवाद के आधार पर चुने जाते जनता के प्रतिनिधि, उन प्रतिनिधियों का निहायत स्वार्थी व्यवहार, चारों ओर अभियोजित पड़ी शक्ति, बढ़ती हुई भीड़ और उस भीड़ में खोई हुई विचारें—

जब वह पारणाओं वाला मनुष्य घाजादी के कुछ दिनों बाद हर चीज को निरर्थक और खोसला पाता है तो सहसा बीखला उठता है। चीनी आक्रमण के समय समाजद्रोही तत्वों पर निर्भर रहने का नतीजा देखता है—“इस हार से वह तिलमिला उठता है और सहसा वह भी पाता है कि अपने ही प्रजातन्त्र में वह सम्मिलित नहीं है। इजारेदारों और सुविधाभोगी बगैरों ने उसके देश के भीतर ही एक और निजी देश कायम कर रखा है तो वह हताश भी होता है। हर बार उसे बताया गया है कि हमले पाँच बघों में उसका भाग्य उदय होगा, पर बार-बार भूटे निरक्षरों आदिवासियों से भय वह ठब चुका है। यह ठब आज की कहानी के व्यक्ति की एक खास मुद्रा है और इस ठब में वह निःश्रय दिखाई पड़ता है। तब लगता है कि वह विश्वास खो रहा है, जीवन की नयी परिस्थितियों में उसने पुरातन का अस्वीकार शुरू कर दिया था, क्योंकि वह बोझ उससे उठ नहीं रहा है—और उसकी पारणाओं को रूपाकार प्राप्त करने के लिए भौतिक साधन उपलब्ध नहीं हो रहे हैं, अतः वह नूतन की वरपना कर करने में भी समर्थ नहीं हो रहा है।

साजिमी तौर पर वह भीतर-ही-भीतर संदेह से भर उठा है। स्वभाविततया वह अपनी स्वाधीनता के सम्बन्ध में भी पूरी तरह से निश्चित नहीं हो पा रहा है।

आजादी के तुरन्त बाद जो धारणाएँ उस व्यक्ति ने सँजो ली थीं, वे सगुण साकार नहीं हो पा रही हैं और ऐसी हासन में वह व्यक्ति अपने को गहरे घुँव में पाता है, इसीलिए अब वह बहुत-कुछ उदासीन भी लगता है। लेकिन इस गहन उदासीनता और चिन्ताग्रस्तता में भी मौलिक विवेकशील भारतीय अपनी जिजीविषा से सम्पन्न है।

यह जिजीविषा कहानी के उन अधिकारिण पात्रों में मौजूद है जो केन्द्रीय जीवन से जुड़े हुए हैं और अपने सीमित साधनों में अपनी असीम शक्ति को सहेजे बैठे हैं। चायद इस प्रतीक्षा में कि वे भी अपनी सस्कृति और अपने इतिहास के निर्माण में शामिल हो पायेंगे। कहीं-कहीं यह प्रतीक्षा मृत नजर आती है—यह यथार्थ की अतिरंजना है, जो तटस्थता के अभाव में पैदा होती है।

नयी कहानी का व्यक्ति (या मनुष्य) इन सब विविध अनुभवों के संदर्भ में ज्यादा प्रौढ़ और सयत है, ज्यादा सही और सच्चा मोलत भावमी है।

यह भावमी कभी-कभी निष्क्रिय इसलिए लगता है कि वह खुद उद्घोष-पात्रों में विश्वास नहीं करता और न नया कहानीकार अद्भुत निष्कर्ष निकालने वाला रचयिता है। वह सामान्य को सामान्यतः ही प्रस्तुत कर रहा है—“वह सामान्य दिखाई देनेवाली घोर सश्लेषता में से चमत्कार नहीं, यथार्थ की खोज कर रहा है। इसीलिए इस दौर की कहानियाँ बलज्जन या विशिष्ट व्यक्तित्वों, घनमुनी उल्लेखनात्मक घटनाओं या अनुभवशून्य क्षणों की कहानियाँ नहीं हैं। ये प्राधुनिक संकट-बोध के उल्लेखों में जो रहे आज के केन्द्रीय व्यक्तियों की सह-अनुभूति की कृतियाँ हैं।

इस संकट-बोध को झेलनेवाला मध्यवर्ग ही है, जिसकी प्रामाणिक मुद्राएँ कहानी की आधारभूमि हैं। यह मध्यवर्ग उस मृत्यु का साक्षी नहीं है, जिसकी बात एक फैशन के रूप में कुछ लोग उठा रहे हैं। मृत्युबोध और अजनबीपन हमारी जड़ों की उपज नहीं हैं। अकेलापन घीरे-घीरे समा रहा है, पर वह प्रति-परिचय से उद्भूत अपरिचय की भावना और टूटने सम्बन्धों में समाये शून्य का प्रतिफलन है।

भारतीय व्यक्ति चिन्ताग्रस्त है, विद्रुम्यता और उदासीनता के द्वन्द्व में अस्त है, प्रतीक्षा से ऊँचा हुआ है। अवसंगति (विच्छिन्न होने) का विचार है। मोड़ में फ़ालतू है (क्योंकि यह अपनी रचना में सम्मिलित नहीं है)

भयावह स्थितियों का साक्षात्कर्ता है। अप्राकृतिक मृत्यु के प्रति सचेत है। इस व्यक्ति की चेतना में यह भी व्याप्त है कि यह सकट का क्षण केवल उसके लिए नहीं, उस जैसे करोड़ों का सकट-क्षण है, इसलिए इस आपत्काल में भी वह निरसंग नहीं है—और इन समस्त उद्देश्यों-सहित वह मृत्यु के स्वीकार और पुरातन के अस्वीकार की मुद्रा में भागे पर प्रश्नचिह्न अवित्त किये, कुछ-कुछ अनादर और कुछ आदर-सा सश है। और उसका स्वर है—‘भव और नहीं’—‘नाश नो मोर!’ उस सबको बर्दाश्त नहीं करेगा जो असंगत और अर्थ है!

प्राधुनिक धारणाओं का स्वर यही है और आजादी के बीस बरसों में पैदा हुई परिस्थितियों के भीमल लक्षण भी यही हैं। आजादी के बाद सम्पन्न न हो सकने वाली सामाजिक-आर्थिक शक्ति ने जो व्यवधान पैदा किया है, वह उन धारणाओं की मृत्यु का कारण बन सकती है और तब ये लक्षण शायद और भी शायद घनीभूत होकर धारणाओं में बदल जायें। यह भी एक मूलतः सञ्ज्ञा है, कि धारणाएँ विकास की गतिहीनता के कारण पूरी तरह लागू नहीं हो पा रही हैं। यदि यह निकट भविष्य में न हो पाया तो सर्वोत्तरीय शक्ति के अलावा शायद कोई रास्ता न रह जाये। तब फिर मनुष्य बदलेगा और उसकी कहानी भी, जिसके प्रामाणिक तथ्यों की खोज फिर कहानीकार ही करेगा, क्योंकि वह निरन्तः नये होने रहने की प्रक्रिया का अवित्त अंग है।

● ● ●

यथार्थ, अस्तित्व, तटस्थता, मृत्युशोध और समताशोध

कहानी में ममय-मग्न यथार्थ की ही महत्ता है। इस 'यथार्थ की खोज' की खान भी उग्राई गयी है। ग्य० डॉ० देरीनकर अग्रणी ने सबसे पहले इस कोग में कहानी में यथार्थ की गिरि को स्पष्ट करने की कोशिश की थी। यानी कहानी में यथार्थ के प्रति लेखक के दृष्टिकोण और उनकी महत्ता के मन्दमं में उन्होंने उस मूलम परिवर्तन को रेखांकित किया था, जो पुरानी कहानी से मनु-मानन कहानी में पर्यवसित हुआ है। बहुत-से लोग डॉ० अग्रणी के इस मूलम परिवर्तन को रेखांकित करते-करते कवन को नहीं समझ पाये। वे मात्र भी दबीस देने हैं कि "यथार्थ वर्तमान होता है, लेखक के चारों ओर होता है, लेखक के रक्त में होता है, लेखक स्वयं उसे जीता और जेनता है।" इस धारणा की सेरर चलनेवाले लेखक तिर्रें गड्ड पर चढ़ाते रह जाते हैं। अगर यथार्थ की यही स्थिति होती तो बड़ा झण्डा होता और इन्दगी की सारी उलझनें, वैचारिक गुहियमी और परेमानिया हन हो जातीं। फिर तो लेखकीय दायित्व का प्रश्न ही नहीं रह जाता। फिर जो कुछ, जो कोई भी कहता—यथार्थ ही होता। हवाओं पृथ्वी में जो असाहसिक लेखन हो रहा है और उन्मीली लेखक द्वारा कहा जा रहा है, वह सब हमारे समय का यथार्थ ही होता और शास्त्र साहित्य की कोटि में पहुँच जाता। दक्षिणानुमी संस्कारों और रुढ़ परम्पराओं में पला और लीस लेता लेखक-व्यक्ति जो कुछ बोलता, वह यथार्थ ही होता। तथ्य और यथार्थ में स्तर-भेद ही नहीं। गुणात्मक भेद भी है। जो कुछ तथ्य है, वह सब यथार्थ ही है, यह भयंकर भ्रम है। आकस्मिकता से पैदा हुआ तथ्य एक वास्तविकता हो सकती है पर यथार्थ नहीं। यथार्थ इतिहास-जन्य परिस्थितियों की देन है, उसमें आकस्मिकता या घटनात्मकता का आंशिक योगदान हो सकता है। (कभी-कभी) पर वह अनिवार्य रूप से अप्रत्याशित की देन नहीं है। परिस्थितियों के दृढ़ से जो सच्चाई पैदा होती है, वही यथार्थ है; जिसकी कार्य-कारण परम्परा होती है और जिसे इतिहास की पीठिका में विस्तारित किया जा सकता है। आकस्मिक ५७ से तथ्य उमरते हैं, यथार्थ नहीं। यथार्थ दृढ़ की लम्बी परम्परा की देन

होता है और उसे तमाम आवरणों के नीचे से खोजना ही होता है। जो कुछ वर्तमान है, वह यथार्थ ही हो—ऐसा नहीं कहा जा सकता। बिना कार्य-कारण-क्रम का विश्लेषण किये यथार्थ की सही प्रतीति या पहचान सम्भव नहीं है। पूर्वापर इतिहास-सम्बन्धों को समझे बिना जो 'मानसिक तनाव', बाह्य घटना, धनीभूत क्षण और सतही रूप से उदित होने वाले तथ्य को ही यथार्थ समझ बैठे हैं, वे बेसो ही 'यथार्थपरक' रचनाएं भी लिख रहे हैं जो मात्र क्षण-जीवी हैं और स्वयं अनुमृत नहीं हैं।

यथार्थ की इतिहासमूलक पीठिका को जो विश्लेषित नहीं कर पाते, इनके लिए पातना, सवास, घुटन, अनास्था, मृत्युभय और पराजय ही भाज के यथार्थ का बोध देने वाले शब्द हैं। शब्द-भोह ने बहुतांश को यथार्थ से विमुख किया है। और ये शब्द भाज की साहित्यिक-बौद्धिक शब्दावली के मुख्य शब्द बन गये हैं। इन शब्दों के सही सन्दर्भ समझे बिना घड़त्ने से इनका प्रयोग हो रहा है और तमाम व्यावसायिक पत्रिकाओं का पेट भरनेवाली कहानियाँ इन शब्दों के सहारे ही अपनी तथाकथित प्रापुनिकता का परिचय दे रही हैं। बहुतांश से व्यावसायी लेखक इन शब्दों के सहारे ही जीविकोपार्जन कर रहे हैं।

दूसरी ओर ऐसे लेखक भी हैं जो भारतीयता के अतिरिक्त गौरव और अतीत की साहित्यिक धारणाओं में ही जी रहे हैं। वे भाज भी जय-पराजय, पाप-पुण्य, अन्ध-बुरा, काला-सफेद आदि इकट्ठी मान्यताओं से ही चिपके हुए हैं। सही तो यह है कि जय-पराजय जैसे मतलब भ्रम बेकार हो गये हैं। ये इकट्ठे और अयथार्थ सपाट मतलब ही हमारे पुराने कहानीकारों को सतत खोज से विमुख करते आये हैं। मनुष्य इस तरह की एकांगी धारणाओं और मतलबों से कितना आगे निकलकर जिन्दगी को झेलने और अपने अस्तित्व की समस्याओं में सलग्न है, यह उन्हें पता ही नहीं। भाज का मनुष्य घासन्न सकट और अपनी सरिलिप्ट परिस्थितियों की ओर अभिमुख है। उसके अस्तित्व के लिए केवल अणुबुद्ध और मौत का ही खतरा नहीं है—यह मौत तो बड़ी बेकार और झूठा से मरी भई-प्राकृतिक या अप्राकृतिक मौत है। इसने भी बड़ी और दारुण मौत एक ओर है—यह है आदमी के अपने विचारों, जीवन-स्रोतों, स्वाधीनता, निर्णय-शक्ति और जीवन-संतुष्टों की मौत। अभावहता तो इनो मौत भी है। सवास और यातना भी इसी मौत के कारण हैं। पाप और पुण्य, सुख और दुःख, अन्ध और बुरा तो पौराणिक-धार्मिक मान्यताएँ हैं। जय और पराजय की मान्यता भी उन्हीं मान्यताओं का बाद का परिष्कृत सामग्री रूप है, जो अन्ततः उन्हीं परिणामों पर पहुँचाती है जहाँ पिछली धर्मवादी नैतिकता पहुँचाती है। हाँ, जय-पराजय में

थोड़ी-सी राजनीतिक मूलक भावना भी समा गयी है—यानी साहित्य की राजनीति-मूलक भविष्यवाद से जोड़कर हम जय-पराजय की बात करने लगते हैं। राजनीति की महत्ता से इनकार नहीं किया जा सकता और न अपने निरोध रहने की आवश्यकता है, पर राजनीतिक मन्थनों में दिन नये होने रहने का सामर्थ्य नहीं होती। उन मन्थनों की गायकता और शक्ति ही यही है कि उन्हें बार-बार दोहराया जाये। साहित्य अनवरत नवीन की खोज में संलग्न रहता है, उसके जीवन रहने की यह अनिवार्य बात है, अतः राजनीतिमूलक मन्थनों और साहित्य की इच्छाओं की सात्वतिक एकरूपता चायद असम्भव ही बनी रहेगी। राजनीति-प्रेरित लेखन को पत्रकारिता का दर्जा हासिल हो गया है। आज की जिम्मेदार पत्रकारिता ने बहुत हद तक हम संकट से साहित्य की रक्षा की है। मन्थन-प्रेरित प्रवृत्तिमूलक लेखन का सबसे गम्भीर खतरा कहानी के सामने ही उपस्थित रहता है। इस खतरे से पत्रकारिता ने उसे उबार लिया है। जय-पराजय का संघर्ष अब पत्रकारिता का है। मृजनात्मक साहित्य के सन्धर्म में यह बात बेकार हो चुकी है। आज अगर मान की जा सकती है तो अस्तित्व के संकट और मानवीय जिजीविषा की।

पर अधुनात्रन लेखन में इस जिजीविषा का कोई संकेत नहीं है। अस्तित्व के संकट की बात उठती है पर वह भी एक क्रीडन या आधुनिक पोश के रूप में।

बेहतर हो कि 'अस्तित्व के संकट' की बात पहले समझ ली जाये, क्योंकि यह आज के यथार्थ का मूल प्रश्न भी है। अस्तित्ववादी दशक में व्यक्ति स्वयं अपने अस्तित्व का कारण नहीं है। यानी वह अपने अस्तित्व को स्वयं उत्पन्न नहीं करता, पर उत्पन्न हो जाने पर वह अपने अस्तित्व का उत्तरदायित्व बहुत करता है। और अस्तित्व का उत्तरदायित्व स्वीकारते ही उसके लिए अपने होने का अभिप्राय तय करना जरूरी हो जाता है। वह अपने परिवेश की सापेक्षता-निरपेक्षता भी तय करता है और अस्तित्व में आये व्यक्ति के लिए वह भी आवश्यक हो जाता है कि वह साहस और आस्था के साथ अपने लिए सर्वोत्तम निर्णय करे। कीर्कगार्ड आस्था को भी अस्तित्व-केन्द्रित (व्यक्ति-केन्द्रित) ही मानता है, क्योंकि उसके लिए बाह्यबोध से उपजी आस्था से चालित होने का मतलब है—'अंधकार में कूटना'।

सभी अस्तित्ववादियों में कुछेक बातों पर मतभेद भी है। सभी मानते हैं कि अस्तित्व निष्पन्न तत्त्व नहीं है। वह स्थिर भी नहीं है। अस्तित्व चेतना से सम्पन्न है, क्रियाशील है और अपनी चेतना-सम्पन्नता और क्रियाशीलता में ही वह मृजनात्मक कार्य करता है। मृजनात्मक कार्य के दौर में ही उसकी सम्भावनाएँ प्रकट होती हैं। किसी भी तरह की सम्भावना को प्रकट करने के लिए स्वतन्त्रता एक अनिवार्य बात है। सार्त्र ने अस्तित्व की चेतना और सत्ता को भी स्वीकारा है। और वह चेतनाओं के पारस्परिक सम्बन्धों को एक-दूसरे से दूरक रूप में नहीं, बल्कि विरोधी रूप में स्वीकार करता है। चेतना और सत्ता में से समस्त अस्तित्ववादी चेतना को ही स्वीकार करते हैं—सत्ता को अस्वीकार; क्योंकि उनके मतानुसार अस्तित्व-चेतना के लिए असंतुष्टि अनिवार्य है। अगर यह असंतुष्टि किसी स्थिति-विशेष को उपलब्ध कर संतुष्टि में बदल जाती है तो अस्तित्व अस्तित्व नहीं रह जायेगा, वह सत्ता में बदल जायेगा और सत्ता में बदलते ही चेतना की असंतुष्टि समाप्त हो जायेगी और यही मृत्यु को होने का वादण्ड बन होगा।

सार्त्र की दृष्टि में चेतना ही वह तत्त्व है जो मनुष्य को स्वतन्त्र घोषित करता है या उसे नितान्त स्वतन्त्र बनाता है। स्वतन्त्रता ही मनुष्य की केन्द्रीय शक्ति है। वह उसे कहीं बाह्य उपकरणों से प्राप्त नहीं होती, वह उसमें ही होती है। इसीलिए उसने कहा है कि "मनुष्य स्वतन्त्र होने के लिए अभिशप्त है। या 'हमें स्वतन्त्र होना चाहिए' यह भी एक अभ्युपगम है, क्योंकि हम स्वतन्त्र हैं ही।" व्यक्ति की स्वतन्त्रता, चेतना और अस्तित्व को पाश्चिमि रूप में स्वीकार करने के बाद वही शायद सार्त्र ने कहा था—"I am very sorry that it should be so, but if I have excluded god the Father, there must be somebody to invent values!"

इसी दृष्टि से सार्त्र ने मूल्यों को मनुष्य सापेक्ष स्वीकारा है। साथ ही वह निष्कर्ष भी निकालता है कि जब मनुष्य स्वयं अपने बनाये मूल्यों को प्रयोग में लाता है तभी नैतिक मान्यताएँ स्वरूप लेती हैं।

मनोविज्ञान के पण्डितों की कुष्ठा की व्याख्या को भी अस्तित्ववादी स्वीकार नहीं करते। सार्त्र ही मानते हैं कि कुष्ठाएँ और कुछ नहीं है, सिवा इसके कि वे ऐसे क्षण हैं जो मनुष्य के अपने निर्णय की प्रतीक्षा में रुके रहते हैं। निर्णय की यह प्रतीक्षा ठकंहीन परिस्थितियों की बुनावट के कारण बनो रहती है। परिस्थितिमाँ व्यक्ति की शक्ति का निर्देश करती रह सकती हैं, परन्तु उसकी स्वतन्त्रता की वे भी अपहरण नहीं कर सकती, वे सिर्फ उसे क्षीम देती हैं।

निर्गम के सम्बन्ध में स्वयं मार्क्स की ही व्याख्या है—“What we choose is always the better and nothing can be better for us unless it is better for all.”

यह निर्गम ही अद्वितीय एवं स्वतन्त्रता की रक्षा करता है और स्वतन्त्रता में ही मानव-प्रगति एवं मनुष्य-प्रगति प्रकट करता है।

मृत्यु उनके लिए अर्थात् इमलिए है कि कीर्तनार्थ के अनुसार अमरत्व मृत्यु में व्यक्ति का कोई स्थान निश्चित नहीं है, अतः वह कर्म में ही प्रवृत्त हो जाता है, और (मानव के अनुसार) वह समाज द्वारा आकांक्षित जीवन की मादकीयता का अभिनीत करता है। यह उसकी मान्यता का कारण है। मान्यता का दूसरा कारण है व्यक्ति की स्वतन्त्रता का विरोध या समर्थन द्वारा अस्तित्व। क्योंकि हर अस्तित्व-मनुष्य व्यक्ति अपने निजी निर्णयों द्वारा प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से अस्तित्व के निर्णय को विरोध या समर्थन द्वारा प्रभावित कर सकता है, अतः तत्त्वज्ञान द्वारा ही माने निजी निर्गम और दूसरे के निर्गम को भी स्वतन्त्र रखा जा सकता है। यह तत्त्वज्ञान चेतना से ही मिलती है।

अस्तित्ववाद में उठाये गए कुछ भौतिक प्रश्नों की व्याख्या करना, उनके पूर्वापर सम्बन्ध में इमलिए जरूरी हो गया कि हिन्दी कहानी में अथ, संशय, मृत्यु, अरक्षा, निर्णय-बिहीनता आदि प्रश्नों को उठाया जा रहा है। अथ की तात्कालिकता की बात भी की जा रही है। अकेलेपन को बोया जा रहा है और अजनबीपन की समस्या पर गंभीर बातचीत हो रही है। अथ की तात्कालिकता को स्वीकार करने के कारण यह भी कहा जाता है कि भविष्य की बात ही व्यर्थ है और कार्य-कारण में कोई तर्क की स्थिति नहीं है। विस्मय और डर आज के मुख्य लक्षण हैं। उदासीनता अन्तर्बोध है। मृत्यु-भय जीवन-भय है।

पहली बात जो समझने की है, वह यह कि अस्तित्ववाद, जो अस्तित्ववाद बन गया है, किसी भी तरह के 'वाद' को अस्वीकार करता है, क्योंकि वाद को स्वीकार करते ही चुन सकने की क्रिया समाप्त हो जाती है। साथ ही वह इहलोक में आगे परलोक की स्थिति भी मानता है और भविष्य के प्रति सचेत भी है। कीर्तनार्थ की सारी आस्तिक मान्यताएँ इसी परिवेश में जन्म लेती हैं। वह हीरोस की इस स्थापना का विरोधी है कि मृत्यु एक व्यवस्थित चेतन-शक्ति है एवं सत्य ही ज्ञान है। कीर्तनार्थ की आस्तिकता को और हीरोस की तत्त्व-चिन्तन की भूमिका को, हेडगेर ने व्यावहारिक या वस्तुजगत् के दृश्यमान दृष्टान्तों में विस्तारित

करके बदल दिया। मार्सर्स ने मशीनीकरण के सन्दर्भ में उभरते जीवन की संगति में अस्तित्ववाद को विश्लेषित किया। हेडेगर ने ही मृत्यु को ठोस वैचारिक भूमि पर स्वीकारने की बात अस्तित्व की स्वतन्त्रता के सन्दर्भ में ही उठाई थी, ताकि व्यक्ति मृत्यु की ठोस वास्तविकता को स्वीकार कर सकने की आंतरिक क्षमता से सम्पन्न रहे। मार्सर्स ने इस दर्शन की नैतिकतावादी सभावनाएँ अन्वेषित कीं और विश्व-नैतिकता (या आदर्शों) के स्तर पर 'वादों' की विपन्नता को स्पष्ट किया। सार्त्र ने इन दार्शनिक व्याख्याओं या चिन्तन को दर्शन के स्तर पर 'स्वतन्त्रता' का विशेष सन्दर्भ प्रदान किया और इस दार्शनिक दृष्टि से जीवन के मूलभूत प्रश्नों को साहित्यिक स्तर पर उठाया। यदि सार्त्र ने इन्से साहित्य में लागू न किया होता तो शायद अस्तित्ववाद भी एक मानव-केन्द्रित दार्शनिक व्याख्या-भर रह जाती और उसका जीवन से कोई सीधा सम्बन्ध न रहता।

तत्त्व-चिन्तन के साथ हमेशा यह खतरा रहता है कि जैसे ही उसे अन-धिकारी व्यक्तियों का सहयोग मिला, (यानी जो स्वयं उस चिन्तन के सर्जन में सहयोगी नहीं रहे हैं) वह व्यावहारिक स्तर पर विकृत होने लगता है, क्योंकि समुदाय मूलमताओं की समझने में अममथ होता है, वह केवल तत्त्व के पाखण्ड या उसके कर्मपाण्ड को ही जीवन में उतार पाता है, चिन्तन से अलग होते ही वह विकृत होने लगता है और तब उसके अनुयायियों के लिए वह विकृता ही साथ बन जाती है।

चिन्तन भी देश-काल-बोध से निरपेक्ष नहीं है और देश अपने काल-विशेष में अपना ही चिन्तन-स्वर स्थापित करता है। यदि कहीं और से कुछ ग्रहण भी करता है तो अपने परिवेश की सम्प्रेक्षता में। अगर ऐसा नहीं होता तो दृष्टि और भी दूषित हो जाती है, क्योंकि तब सेलक न उस बिदेसी चिन्तन का प्रामाणिक व्याख्याता होता है और न अपने परिवेश-बोध का प्रतिनिधि। ऐसी स्थिति में सेलक स्वयं उमसे भी बट जाता है जो अपना है और उमका भी नहीं बन पाता जो पराया है। वह केवल 'निटररी पवर्ट' या बाधकी होकर रह जाता है।

नयी कहानी के विश्राम-कर्म में कुछ ऐसे सेलक व्यक्तित्व भी हैं जो न स्वयं अपने ने जुड़े हैं और न पराये से। पराये के लिए वे अजनबी हैं, क्योंकि वे उनके नहीं हैं, अपने के लिए वे व्यर्थ हैं क्योंकि वे उनके चिन्तन या आत्म-बोध से विलग हैं।

नयी कहानी की निरन्तर बदलती रूपाकृति के सन्दर्भ में उसकी बदलती आत्मा को रेखांकित करना आवश्यक है। अब कहानी केवल व्यक्ति की देश-चिन्ता को ही नहीं, मानव-चिन्ता को व्यक्त करती है और यह सहज ही है कि वह विश्व-बोध की दिशा में अपनी दृष्टि उठाये। यानी अपने सन्दर्भों की मौलिक सच्चाइयों को दूसरे के सन्दर्भों की मौलिक सच्चाइयों के समानान्तर रखकर देखे, बौद्धिक तटस्थता के साथ। तब शायद यह स्पष्ट हो सके कि मात्र वा-विश्व-बोध मृत्यु-बोध नहीं है—वह बोध मृत्यु को कठोर वैचारिकता के स्तर पर स्वीकार करने का 'क्षमता-बोध' है। क्षमता-बोध को मृत्यु-बोध स्वीकारना ही चिन्तन को विरूप और विकृत करना है।

अस्तित्ववादी दुखद अस्तित्व को घुत्तुरमुर्ग की तरह मिट्टी में सर गाड़कर भुलाने की बात नहीं करता, वह उससे छुटकारा न पा सकने की बात करता है, क्योंकि वह मृत्यु को चुन सकता है, पर वह मृत्युवादी नहीं है, इसलिए अस्तित्व को चुनता है (क्योंकि वह मृत्यु को चुनने के लिए भी स्वतन्त्र है)। मृत्यु को चुन सकने की क्षमता जिस व्यक्ति में पैदा हो चुकी है वही अस्तित्व को स्वतन्त्र रख सकता है और हम स्वतन्त्रता में ही वह व्यक्ति अपनी सम्भावनाएँ प्रकट करता है।

क्षमता-बोध को मृत्यु-बोध स्वीकार करने वाले बहुत-से जैसनपरस्त कहानीकार अकाल-मृत्यु के शिकार हो रहे हैं, क्योंकि वे शिकं अपने में जी रहे हैं। अस्तित्व की समस्याओं से क्षुब्ध और सनस्त व्यक्ति अपने में, अपने तात्त्विक परिवेश में और अपने समय में—तीन स्तरों पर खीना है। इसीलिए वह अपना, अपने परिवेश का और अपने समय का प्रतिनिधि होता है। तभी यह जो कुछ स्वतन्त्र निर्णय से चुनता है,—“वह हमेशा शुभ होता है और वह तब तक शुभ नहीं होता जब तक सबके लिए नहीं होता।” (What we choose is always the better and nothing can be better for us unless it is better for all.—Sartre.)

अपने में जीने को स्वीकार करके, परिवेश और समय में जीने को अस्वीकार करना एकाग्रता है। यह और व्यक्तिवादिता और दण्डना का सङ्ग है, जिसमें अस्तित्व और मानव-निर्णय की समस्याओं का कोई सम्बन्ध नहीं है।

मरेंड भन्सा की कहानी 'एक पति ■ नोदम' इसीलिए बिसिष्ट है कि उसका केन्द्रीय पात्र, अपने में, अपने तात्त्विक परिवेश में और अपने समय में जी रहा है। इसीलिए वह कहानी तीनों स्तरों को छूती है और प्रामाणिकता की समग्र-समग्र दृष्टि से सम्पन्न है। अमरकान की कहानी 'बिदलो और मोड'

या 'असमर्थ' हिलता हाथ', राजेन्द्र यादव की 'प्रतीक्षा' और 'टूटना', मोहन राकेश की 'जस्म' और 'सोया हुआ सहर्', निर्मल वर्मा की 'तीसरा गवाह' और 'देह इच ऊपर', शिवप्रसाद सिंह की 'नन्हो' और 'बिन्दा महाराज', रघुवीर सहाय की 'मेरे और नमी औरत के बीच' तथा 'कीर्तन', भूषणार्थसिंह की 'रीछ' और 'माइसबयं', विजयमोहन सिंह की 'वे दोनों', काशीनाथ सिंह की 'भाखिरी रान', यशप्रसाद विमल की 'विध्वंस' और 'एक और बिदाई', अवधनारायण सिंह की 'आकाश का दबाव', रवीन्द्र कालिया की 'नौ साल छोटी परनी', शरत् जोशी की 'निलसम' आदि तमाम कहानियाँ अपने में जीती और साँस लेती हुई भी अपने परिवेश और समय में जीविन हैं। वे मात्र अपने या अपने नितांत व्यक्तिगत दायरे में कैद नहीं हैं। वे कहानियाँ अनुभव की तरह समा जाती हैं।

ये अस्तित्व की गहनतम यातना को तटस्थता के साथ प्रस्तुत करती हैं, ठीक उसी तरह जैसे 'कफन' या 'पूस की रान' करती हैं। मानव-परिणति की तटस्थ अभिव्यक्ति ही इन कहानियों का सख है। ये मृत्युबोध नहीं, 'क्षमता-बोध' देती हैं—स्वनि को स्वीकार कर सकने की क्षमता और एक कठोर वैचारिक दृष्टि से यातना, मृत्यु, अन्तःविरोध और भयावहता को देख सकने की यथार्थता।

कुछ फ्रैगमणरस्त लेखक इन बोध से असम्पृक्त, केवल क्षणों के भ्रमलंकार में पड़े हैं। उनके लिए खेड़ी से गुजरती हुई बस या गाड़ी ही भयावहता की स्थिति को उत्पन्न करती है, बर्बाद गाड़ी या बस में उनकी मृत्यु छिपी बैठी थी और वे पेक्मेट पर बिन्दा बंध गए हैं, इसलिए अस्तित्व की यातना को भोग रहे हैं। वे बरे हुए हैं। विलक्षण परिस्थितियों के भँवर-जाल में फँसे हैं। सनस्त हैं, क्योंकि उन्हें मेटरनिटी होम से निकालकर सीधे राजपथ पर फेंक दिया गया है, जहाँ किसी दूसरे मेटरनिटी होम से फँकी गयी उनकी प्रेमिका भी लोच की तरह पड़ी है। वे दोनों अभिगण्य हैं, क्योंकि सड़क से गुजरती गाड़ियों में बैठी मृत्यु निजें उन्हें लौग रही है।

सायद ऐसे तथाकथित मृत्युवादी यह भूल जाते हैं कि मृत्यु के सदर्थ में जहाँ का मृत्य होना है जो उनका वरण करने के लिए सन्तुष्ट और स्वतः स्वतन्त्र है। भयावहता में मृत्यु की आहूत से दुबके बैठे व्यक्ति का कोई मृत्य मृत्यु के लिए भी नहीं है। मृत्यु एक धर्मज्ञान गत्ता है, इसीलिए उसे चुनने और न चुनने का प्रश्न है।

सबसे पहले अस्तित्व की सन्निधता की मान को से लिया जाए। अस्तित्ववादियों के लिए अस्तित्व निष्क्रिय नहीं है, वह ग्विर भी नहीं है। उसमें चेनना है और उसी से वह मूजनारमक कार्य करता है। वह अस्तित्व,

कर रहे हैं और जाने-अनजाने अपनी 'क्षमता' का बोध दे रहे हैं। जीवन की सखिल-स्थितियों में जी रहे मनुष्य की समस्याएँ मृत्यु, दुर्घटनाओं या प्राक्स्मिता के संयोग से सुसमाई या नहीं नहीं जा रही हैं, बल्कि उन समस्या 'वृत्त' स्थितियों को भेला जा रहा है। बोट-पेंट पहने और जेब में अपना परिचय-पत्र (आइडेंटिटी कार्ड) रखे, सड़की की चमर में हाथ डालकर धूमते संन्यासियों की ये कहानियाँ नहीं हैं। ये कहानियाँ केन्द्रीय व्यक्तियों की हैं जो असंतुष्ट और विरोध में जीने के लिए अभिशप्त हैं और अपने धर्मित्व को अधिकाधिक स्वतंत्रता या बुराई द्वारा प्रदत्त परतंत्रता में भी अक्षुण्ण रखे हुए हैं। जिजीविषा सम्भूता नहीं करती, उसका यदि कोई सम्भूता है तो खुद अपने से। क्योंकि वह किसी सौख्य या पारलौकिक शक्ति से प्राप्त नहीं होती, वह स्वतंत्र व्यक्ति में सिद्ध होती है। यह जिजीविषा ही निर्णय की शक्ति देती है जो 'रजुमा' जैसे पात्र के माध्यम से अपनी सत्ता की घोषणा करती है और लोगों के संस्कारों में बँठी मृत्यु को भी छलकर अपने धर्मित्व का 'होना' साबित करती है।

स्वतंत्रता ही वह तत्व है जो जीवन को जीवन बनाता है, अन्धे और बुरे, पाप और पुण्य, जय और पराजय से ऊपर वह मनुष्य को अपनी नियति के भय से ऊपर उठता है और उसकी सम्भावनाओं को स्थापित होने का अवसर देता है। अर्थात् सृजनात्मक कार्य में व्यक्ति तभी रत होता है, जब वह स्वतंत्र होता है या इतना परतन्त्र कि वह परतन्त्रता ही सकट बन जाती है। तमाम स्वतन्त्र व्यक्ति समूहबद्ध होते ही कितने परतन्त्र हो जाते हैं। तब परतन्त्रता का संकट, उन सबमें से सबसे बड़ा परतन्त्र व्यक्ति बहुत करता है और वहीं अपने निर्णय से सबके दुःख को चुनता है। वह नायक या हीरो नहीं, अभिषाप्त व्यक्तियों का प्रतिनिधि होता है। अभिषाप्त व्यक्तियों का वह प्रतिनिधि—मनुष्य—ही परमात्मा को एक ओर हटाकर अपने मूल्यों का अभ्येक्षण करता है, विद्रोह के अर्थ तथे करता है। वह आरोपित मान्यताओं को मानने से इनकार करता है, संस्कारों को वैचारिक शक्ति से पोंछता है। रूढ़ियों को अस्वीकार करता है। शब्दबद्ध धार्मिक शक्ति और उसकी स्थापित नीतिनताओं को नकारता है, सिद्धांतों को तोड़ता है, पूर्व-निश्चित नियमों को बुद्धि की जसौटी पर कसता है और स्वयं को उत्तरदायी मानता हुआ अपने 'नये' की स्थापना करता है। यह मुक्ति या स्वतंत्रता ही उसकी सबसे बड़ी शक्ति है। वगैर इस मुक्ति के नया कुछ भी नहीं होता। उसे जो पुरातन या नया बोध दिया जाता है, उससे स्वतंत्र रहकर ही वह अपना सम्भावनाएँ प्रकट करता है, क्योंकि बहुत-सा नया भी

मात्र संशोधन होता है। अस्तित्व-सम्पन्न स्वतंत्र मनुष्य अपने मूल्य स्वयं गढ़ता है, इसीलिए वह परमात्मा को भी सर्जक के पद से अक्षरस्थ करता है।

तटस्थता एक ऐसा तत्त्व है जो एक ही समय में जीवन-मूल्य भी है और साहित्यिक मूल्य भी। यह तटस्थता एक तरह का सम्मान है—स्वयं अपनी और दूसरे की स्वतंत्रता का सम्मान। समर्थन या विरोध से परे एक तटस्थ स्थिति भी है जो किसीकी स्वतंत्रता का अपहरण नहीं करती और साथ ही सत्य का पोषण भी करती है। जिजीविषा से सम्पन्न और कर्मरत मनुष्य की तटस्थता एक पॉजिटिव दार्शन है, क्योंकि वह निष्क्रिय नहीं है। वह गुविषा का दर्शन नहीं, सम्पूर्ण सन्निधि का दर्शन है, जो पूरी तरह संतुष्ट है, वही तटस्थ हो सकता है—संन्यासी यदि तटस्थता की घोषणा भी करे तो संशयरत मनुष्य के लिए उसकी कोई उपयोगिता नहीं है—संतुष्ट मनुष्य ही तटस्थ होकर निर्णय की दार्शन प्राप्त करता है। यह तटस्थता भी कठोर वैचारिक भूमिका से उद्भूत है, अर्थात् भय से दूर होकर निर्णय ले सकने की क्षमता है।

साहित्यिक स्तर पर यह तटस्थता सत्य की रक्षा करती है और प्रामाणिकता को प्रामाणिक बनाती है—क्योंकि किसी के बहु देने या भोग लेने से ही कोई कथ्य प्रामाणिक नहीं हो जाता। तटस्थ होकर रखा गया कथ्य ही प्रामाणिकता की निरन्तरता को भेन पाना है, नहीं तो रचना में वह प्रामाणिकता मूल्यही बन जाती है। तब लेखक उस मूल्य हुई प्रामाणिकता को अपने आप ही से भरना और तरल बनाना है तथा प्रामाणिकता का भ्रम पैदा करके बहुत बड़ मूल्य को जन्म देता है। यह आप्रह् व्यक्तित्ववादी का भी हो सकता है और समूहवादी का भी। व्यक्तित्व-सम्पन्न व्यक्ति ही तटस्थ हो जाता है, अनन्य व्यक्तित्व-सम्पन्न मनुष्य के माध्यम से ही सत्य को अभिव्यक्त किया जा सकता है—व्यक्तित्ववादी या व्यक्तित्वहीन व्यक्तियों के माध्यम से नहीं।

बह्वाचरों से बह्म करने या मेटरिनिटी होम से निष्कासित व्यक्तित्वहीन या व्यक्तित्ववादी व्यक्तियों के माध्यम से न तो सत्य ही बह्म जा सकता है और न झूठ ही। वे निरर्थक निर्व्यक्तता के आवेदार हैं और मूल्य ही उनकी परिभाषा है। व्यक्तित्व-सम्पन्न व्यक्ति की निर्व्यक्तता की अनुमति और उदासीनता भी अर्थात् एक मार्थद पन्थवोध है, जो अमनुष्य को अतिव्यक्ति करता है और उसे निष्क्रिय नहीं होने देता।

मयी कहानी के अन्त पर धारक रहे हुए पात्र पाठक के दिमाग में वह कहानी गूँज कर रहे हैं जो दयाचं में भी उदात्त सपन, महारक्तुचं और गायन है। जो कहानी ऐसा नहीं कर पाती, वह चाहे जितनी मयी मयनी हो, वास्तव में मयी होती नहीं। यह तटस्थता ही ही सम्भव हो पाता है, क्योंकि उसने स्वयं धारणित होना है या दूसरे दायों में बही स्वयं की मुक्ति होती है।

तटस्थता एक मजबूत धारकता है, जिसमें कुछ भी क्षण-विज्ञान नहीं होता और सब-कुछ सक्रिय हो उठता है। बही-बही नेत्रन में तटस्थता नहीं होती, कहानी कहने के दृग की उदासीनता होती है, जो तटस्थता का भ्रम पैदा करती है। यह उदासीनता दुरिदहीनता के कारण होती है जो विनाशी स्वय-मनोवृत्ति के कारण, जो कि तत्प्राप्तिय बौद्धिक दिशाई देने वाले व्यक्ति-नेत्रक के स्मायुषों और चतुर्धों को स्वयं तथा डीना कर चुकी होती है।

तटस्थता के अर्थपर धारकता की तैयारी, मृत्युचं और उल्लसि में ही नेत्र की गारी धायु बीज जाती है—जो इसे प्राप्ति कर लेता है, बही परिपूर्ण होता है। यह प्रक्रिया ही नेत्रक को सक्रिय रखती है, यही उदासी जीवनता की निधानी होती है।

मयी कहानी तटस्थता की इस प्रक्रिया से गुजर रही है, वह जितनी तटस्थ हो पायी है और जितनी और हो पायेगी—यह तो कोई भी नहीं वह मचना, पर यह भाषा जारी रहकर है।

यह तटस्थता प्रनिबद्धता का ही सम्पूर्णकरण है। प्रनिबद्धता, जिसे भी तरह के धारोपण के अर्थ में नहीं, बल्कि अपने समय-संगत साथ के प्रति। प्रनिबद्धता के अभाव में लेखक दयाचं की नहीं, दयाचं में धारोपण की प्रेरित करके धूम्य पैदा करने लगता है। जिनके लिए प्रनिबद्धता मात्र एक राजनीतिक मांग है, उनमें न प्रनिबद्धता की उम्मीद की जा सकती है और न तटस्थता की—वे दयाचं की लोहने-मरोहने हैं और धारोपित-अधीनस्थ अर्थ निश्चालने हैं। उनके लिए प्रनिबद्धता एक साधन है। पर तटस्थता की और अग्रसर लेखक के लिए वह पट्टा और प्रनिबद्ध पट्टाव है। प्रनिबद्धता के अर्थ पर तटस्थता की चलना ही नहीं की जा सकती। प्रनिबद्धता ही लेखक को अपने से, अपने सात्वानिक परिवेश से और अपने समय से सम्पृक्त करती है और इन तीनों स्थितियों के संदर्भ में ही तटस्थता की कसौटी मौजूद है। अतीत और भविष्य से तटस्थ होने में यातना नहीं है। यातना तो अपने समय में दयाचं के प्रति तटस्थ होने में है। जो इस संश्लिष्ट प्रक्रिया से नहीं गुजर पाये वे लेखक देखने-देखते संन्यासी नजर आने लगे, कुछ धारता, अर्थ और होने-न-होने पर

प्रवचन देने सगे, कुछ पैदा होने ही मृत्यु, संज्ञास और मय मे प्रस्त होकर प्राधुनिक संन्यासी बन गये ।

साहित्य न इतिहास है, न दर्शन । स्वयं अस्तित्ववाद का तत्त्वचिन्तन नितना मृन्पवान है, उसका साहित्य उतनी ही मात्रा में उनका सम्प्रेषण नहीं करता । कथा-साहित्य में तो यह लचक और भी ज्यादा होती है, क्योंकि वह जीवन मनुष्य को लेकर चलता है । कहानी दर्शन को सही या गलत साबित करने का काम भी नहीं करती । वह स्वयं एक अनुभव है—एक सम्पूर्ण उपस्थिति, जो कि सक्षिप्त सांस्कृतिक इकाई मनुष्य को, उसकी मन:स्थितियों-सहित (यवासम्भव) तटस्थता से प्रस्तुत कर देती है ।

जो कहानियाँ अपने में, अपने तात्कालिक परिवेश में और अपने समय में जी रही हैं, वे ही समय को साँवकर घायल भापे तक पहुँचेंगी । अपने समय में जो सच्चा नहीं है, वह कभी भी सच्चा नहीं हो सकता । जो अपने समय में नहीं निवेगा, उसके लिए समय भी जीवित नहीं रहेगा ।

समय में जीकर ही उसकी परिधि को पार किया जा सकता है—नयी कहानी की बहुत-सी कहानियाँ समय-परिधि को पार करने का आश्वासन पैदा करती हैं, क्योंकि वे स्वयं अपनी परिधि को पार कर सकी हैं । नयी कहानी ने अपनी कोई सच्चा नहीं बनने दिया है । वह अपरिभाषित रहकर ही निरन्तर नयी होती रह सकती है ।

अब कहानी ज्यादा आधारभूत सवालों को उठा रही है—वे सवाल जो मनुष्य और उसकी नियति से सम्बन्धित हैं; वह नियति जो 'जल्म' में बदल गयी है और एक पल आराम नहीं लेने देती । जल्म साथ हीमा आदमी न निष्क्रिय है न निर्दोष, न ही वह अंधी गली में भटक गया है । वह अपने अस्तित्व और बेजना की स्वतन्त्रता-सहित उस मोड़ पर खड़ा है, जहाँ से एक और मात्रा की शुरुवात होनी है ।

जिस दिन यह जल्म भर जायेगा, शायद उस दिन लेखक फिर परियों की कहानियाँ लिखे । अभी तो मनुष्य के इस जल्म की पूरी परिणति बाकी है और अन्धा है कि मनुष्य मृत्यु-बोध से नहीं, दमता-बोध से सम्पन्न है ।

नयी कहानी का रूपबंध और व्यक्तित्व

देहतर होगा कि बात कथानक से शुरू की जाये, क्योंकि पहले कथानक की कहने के लिए ही ढाँचा तैयार किया जाता था। यानी कथानक जब अपने ढाँचे में बैठ जाता था, तो कहानी बन जाती थी। चूँकि कहानी बहुत से अंग-उपांगों में बँटी थी, अतः लेखन के दौरान भी रोचकता की रक्षा के लिए लेखक घटनाओं, प्रकृति-वर्णन, संवाद आदि को समुचित मात्रा बनाये रखता था। ऐसा नहीं था कि लिखते समय वह अनुपात तय करता हो, पर इतना जरूर था कि लिख जाने के बाद कहानी में वे सारे अवयव दिखाई पड़ने लगते थे, जो कि कहानी के लिए आवश्यक समझे जाते थे। शिल्प और शैली की साधना का महत्व था। इसीलिए जब प्रेमचंद ने उस ढाँचे को तोड़कर कथ्य को प्रथम दिया तो उनकी कहानियों को 'सपाट' शिल्प की कहानी कहा गया। सही बात तो यह है कि प्रेमचंद ने शिल्प की परवाह ही नहीं की। उनका शिल्प कहानी को पठनीय बनाये रखने तक की भाँति पूरी करता है—यानी कहानी किस शैली में कही जाये, यह कोष उनकी कहानी में सही है, पर कहानी कहानी बनी रहे, यह चेतना उनकी कहानियों में है। प्रेमचंद ने स्वयं कहानी का सपाट शिल्प पैदा किया, जो कि बहुत महत्वपूर्ण था, पर इस सपाट या झंझरे शिल्प के असावा उन्होंने कला-सजगता का परिचय नहीं दिया। उनकी कहानियों में कला की श्रम-साध्य सजगता का न होना कुछ लोगों को दोष दिखाई देता है, पर यही उनकी बहुत बड़ी शक्ति थी। रूपहीनता को सपाटता मान लेना बहुत भ्रमसाज बात है, पर रूपहीनता के शिल्प को समझ सकना बहुत कठिन काम है। कहानी के कहानीपन को बचाये रखने या उसे बहुत हद तक मुद्द करने का प्रतिपक्ष महत्वपूर्ण पक्ष प्रेमचंद की कहानियों द्वारा ही सम्पन्न होता है। बहुत हद तक कहानी के कहानीपन की यह कलात्मक धारणा प्रेमचंद में है जो कि बहुत स्पष्ट नहीं हो पाती, पर उनके परिवर्तियों और समकालीनों में यह कलात्मक धारणा बहुत प्रसर ही जाती है और वही-कही ती कलात्मकता का यह बोध कहानी उठा ही नहीं पाती। कहानी बहुत कलात्मक होती थी—कलाकृति नहीं।

उन्हें सहज रूप से ग्रहण कर लेता है, क्योंकि वे संस्कारों, विश्वासों और धारणाओं को हलका-सा भी धक्का नहीं पहुँचातीं, बल्कि बहुत हद तक उन्हें पुष्ट और सबल करती हैं। साहित्य का यह भी एक महत् उद्देश्य रहा है कि वह मनुष्य की धारणाओं-विश्वासों को बल दे और जो कुछ धर्म, दर्शन, इतिहास ने बताया या तम किया है कि उनका अनुमोदन करे, ताकि समाज व्यवस्थित और संगठित रहे, समाज का व्यक्ति संस्कारों से सम्पन्न रहे।

कोई भी कला जब तक यह दूसरे दर्जों का काम करती है तब तक उसका अपना कोई वास्तविक अस्तित्व नहीं होता। साहित्य की अन्य विधाओं ने तो बहुत हद तक (सासुतीर से कविता ने) अपने को इस दासता से बहुत पहले ही मुक्त कर लिया था, पर कहानी को यह मुक्ति नहीं मिली थी। यहाँ पर सही या गलत बातों का अनुमोदन या विरोध करने का खवाल नहीं है, खाल विधा-विशेष के स्वतंत्र अस्तित्व का है। सदियों से कहानी दूसरे दर्जों की विधा रही है। वह धर्म, दर्शन, इतिहास और सामाजिक आचरण के स्थापित मूल्यों को जन-जन तक पहुँचाने का काम करती है। उसका अपना व्यक्तित्व रूपगठन तक ही सीमित रहा है—आत्मा उसकी अपनी नहीं रही है। इसीलिए कहानी को सहज-सम्भाषण का माध्यम माना गया और उससे बराबर यह अपेक्षा की गयी कि वह दूसरों के स्थापित विचारों को ही प्रचारित करे।

जब तक यह धारणा रही, कहानी का विचार-तत्त्व और कलाहय—ये दोनों दो इकाइयाँ रही हैं और कहानीकार हमेशा यही तय करता रहा कि वह विचार-तत्त्व को कितने पाठक तक पहुँचावे। यह विचार-तत्त्व भी कहानीकार का अपना नहीं होता था, वह किसी और विचारक या दार्शनिक या समाज के विशिष्ट व्यक्तित्व का होता था, और कहानीकार उसी के निष्कर्षों को रोचक तरीके से पेश करने का काम करता था। यह मान्यता इतनी पक्की जड़ें जमा चुकी थी कि धार्मिक युग में भी इससे छूट पाना मुमकिन नहीं हो पा रहा था। हिम्मीने साहित्य और विशेषतः कथा-साहित्य की इस सबाद-शक्ति को समझा था, वे हमेशा अपने विचारों को कहने के लिए कहानी के मुगलपेसो रहे हैं।

धार्मिक युग में यही बात जरा और सूक्ष्म हो गयी। कहानीकार को कहानी लिखने के लिए नहीं बल्कि अपनी दृष्टि को साफ करने के लिए विचार दिने गये और उससे अपेक्षा भी गयी कि वह उनकी लड़ाई लड़े। कहानी को इसमें नहीं घसीटा गया, पर कहानीकार को 'भ्रामजिन' किया गया और सहज ही यह अपेक्षा की गयी कि यदि वह विचारों को स्वीकार करता है तो कहानी भी वैसे ही लिखेगा।

इसका महत्त्व नीचा यह हुआ कि कहानी एक घटिया माध्यम बनी रही । हिन्दी-कहानी की यात्रा इस घटियापन में शुरू नहीं हुई थी । निर्णायक कहानीकार स्वयं या और बड़े बड़ी कहना या जो कहना चाहता था । प्रेमचन्द तक यह क्रम चलता रहा । जैनेन्द्र, अज्ञेय और यशपाल तक भी यह धारा चली आयी । लेखक की निर्णय-स्वतन्त्रता उन्नी के अधीन रही । यह बात दूसरी है कि इन स्वाधीन लेखकों के निर्णय जितने महत्त्वपूर्ण या महत्त्वहीन थे ।

रूपबंध का विमोचन अगल में नयाकविन प्रगतिवादी कहानी में शुरू हुआ । कहानी का फॉर्म कथ्य की स्याजि के लिए खगिडन नहीं हुआ, बल्कि कथ्य के गुणवर्त्म के लिए विखर गया । कथ्य से शैली-शिल्प की उद्भावना नहीं हुई, वहाँ कथ्य को जामा पहनाया गया और सिर्फ़ इस मन्त्र से कि वह नंगा न रहने पाये । कथ्य के मित्रात्र, व्यक्तित्व, इन्द्र और रुचि का इनई ध्यान नहीं रखा गया, वह जिसके हाथ भी पड़ा, उसी ने उसे अपने पास पड़े परिधान पहना दिये । सिर्फ़ उसकी (सुन्दर या अमुन्दर) नमनता को ढकने के लिए । इस दौर में रूपबंध फिर एक आरोपित चीज बन गया । विचार दूसरे के थे, लेखक के भी थे तो, वे जो उसके बनाये गये थे या वे जो उसने अपने-आप अंगीकार दिये थे—उन्हीं विचारों को कहानी वहन करती थी, इसीलिए उसमें कहानी का ढाँचा बरकरार रहा, क्योंकि कहानी के प्रति दृष्टि नहीं बदली थी, केवल सम्प्रेषण का रंग हलका या गाढ़ा हुआ था । विचारों के पुनर्वास के क्रम में शैली की अपनी सत्ता कायम रही और इस काल में कहानी का सत्य अन्वेष्टित नहीं हुआ, कहानी की शैलियाँ बनाई गयीं । इस पूरे दौर में चन्द्रकिरण सौनरिक्ता ही एकमात्र ऐसी लेखिका रही हैं, जिन्होंने विचारों को वहन करते हुए कहानी को उसकी कलात्मक अवधारणा से घलग नहीं होने दिया । यह बड़ी प्रतिभा का ही काम था कि उसने कथ्य और शैली का सामंजस्य स्थापित कर लिया था । लेकिन इस दौर के अन्य कहानीकारों के कारण कहानी 'अनुमोदन का माध्यम' ही बनी रही । यह अनुमोदन भी बहुत भ्रष्ट ढंग से किया गया ।

कहानी का 'अनुमोदन का माध्यम' बना रहना एक बड़ी शक्ति भी थी, साथ ही बहुत बड़ी सीमा भी । इस सीमा से कहानी निकल ही नहीं पा रही थी । वह दूसरों के विचारों को अंगीकार करने के लिए बाध्य कर दी गयी थी । दूसरे के विचार और लेखक द्वारा उनका मात्र अनुमोदन ही वह बाधा थी जिसने कहानी को स्वतंत्र कला-विधा नहीं बनने दिया था । वह अपनी शक्ति से चालित नहीं थी, दूसरे के निर्णय और विचारों की शक्ति से चालित थी । ऐसी स्थिति में लेखक की शक्ति स्वतंत्र न हो सकती और न वह अपना अस्तित्व बना,

सकती है। यही कारण था कि सन् '५० तक कहानी एक भोली-भाली सौधी-सादी और भली चीज बनी रही। यशपाल ने जरूर उसमें दंश पैदा किया, इसी-लिए यशपाल की कहानियों का रूपबन्ध हिन्दी परम्परा की सब कहानियों से पृथक् है। अज्ञेय ने अपने आभिजात्य का स्वर कहानी को दिया, जिससे उसके चित्र में नई सम्भावनाएँ उभरी। मगर अज्ञेय की कहानी ने नहीं भी संस्कारों को तोड़ने या उन्हें ठेग पहुँचाने की कोशिश नहीं की। उन्होंने दूसरा रास्ता अपनाया। उनकी कहानी ने व्यक्ति-मन के भीतर यात्रा शुरू की और मन में बैठे अपरिचित और दुःख को ही उन्होंने सम्प्रेषित किया। जैनेन्द्र ने संस्कारों की बहुत परवाह नहीं की, इसीलिए उनकी शुरू की रचनाओं में विद्रोह है और इस विद्रोह ने ही कहानी के रूपबन्ध को भी तोड़ा। यशपाल शुरू से ही विचारों के हमी रहे हैं, अतः उनकी कहानी में विचारों की अन्विति का दृष्टिकोण ही प्रमुख है और वहीं उनकी शैली का निर्णायक तत्व है।

कहानी की इस यात्रा में सबसे अचंकर घटका उसकी परिभाषा से लगा। स्कूलों, कॉलेजों और विश्वविद्यालयों में पढ़ाने के लिए जब कहानियाँ चुनी गयीं, तो उनकी परिभाषा आवश्यक हुई और कहानी को विषयवस्तु और शैली की दो बेहद भेदी और पृथक् धारणाओं में विभाजित कर दिया गया। इसके बाद और भंग-भंग शुरू हुआ और हमारे सुधी आलोचकों ने (सुविधा के नाम पर) भाषा, वातावरण, चरित्र-चित्रण आदि तमाम उपाय काटकर रख दिए।

इस विभाजन और भंग-भंग ने कहानी की धारणा ही मार दी और उसके स्वतंत्र विकास का जो सिलसिला शुरू हुआ था, वह भबइष्ट हो गया। कहानी अपनी आन्तरिक आवश्यकताओं के अनुरूप स्वरूप प्राप्त नहीं कर सकी, बल्कि उसमें बतारमबतार पैदा की गयी। अलेखकों ने इसे 'फार्मुला' बनाया और कहानी को फार्मुले के हिसाब से 'एसेम्बल' करना शुरू किया। इससे हुआ यह कि कथ्य भी फ्रीड रहा और फॉर्म भी कोई रूप नहीं लेने पाया। ऐसी कहानियों की कहानी बने रहने के लिए जरूरी था कि वे न अपने ढाँचे से विद्रोह करें और न कथ्य से।

यानी कहानी के आस्वाद का तरीका तय कर दिया गया और कथानक को प्रभूत मान्यता दी जाने लगी। हर कहानी को कथानक के रूप में सोचा जाने लगा। आलोचना जब गलत नियमों पर आधारित होती है तो उसका प्रभाव उन ध्वेसकों पर अचंकर रूप से पड़ता है, जो दूसरों का मुँह जोड़ करके ही

कुछ कहते हैं (यानी निसते हैं)। किसी भी 'जिन्दगी' लेखक की रचना को 'क्रेक' लेखक की रचना से घनत्व करके देखने का सबसे धबुक तरीका उभरी घौली ही है, क्योंकि कव्य को तो कोई भी कह सकता है, उसे दम बार कहा जा सकता है, पर कहने का ढंग ही उसे घनत्व करता है और धर्म की अभिव्यक्ति तृप्त हो जाती है।

कहानियों के आस्वादन का यह धरातल निश्चित कर देने से कहानी फिर वहीं घटकी रह गयी, जहाँ से उसकी शुरुआत हुई थी यानी संदेश की महिमा। संदेश शब्द को ही बदलकर उसका नया नाम विषयवस्तु रख दिया गया। पाठक कथानक को कहानी मानना रहा और कथानक को निबोड़कर निकाले गये तत्व को उसका विषय, पात्रानुकूल संवादों और वातावरण के फोटोग्राफिक चित्रण को यथार्थ और डायरी, पत्र, मस्मरण में कहे जाने के तरीके को संली। जो इन सबका सही मिश्रण करता था, वही प्रतिभासम्पन्न लेखक था।

अर्थात् कहानी के दो आयाम ही स्वीकृत थे। कव्य का वहाँ कोई मूल्य नहीं था। मूल्य था तो कुतूहल का, जो कहानी को पढ़ता दे।

इस तरह कहानी का अन्तर्गत विषय, भाषा, यथार्थ (वातावरण का), पात्रानुकूल संवाद और उसके तरीके (पत्र, डायरी आदि) का मोहताज रहा। इस मिश्रण को कहानी बनाने के लिए कथानक जरूरी हुआ और वातावरण को अपेक्षित धर्म देने के लिए प्रतीकों और संकेतों का समावेश भी हुआ। पुरानी कहानी में से अधिकतर में ऐसे प्रतीकों या संकेतों को ही चुना गया जो वातावरण के पीछे धीमे संगीत की तरह भावुकता का गृहस्वर पैदा करते रहें ताकि कहानी अभिभूत करनी रहे। कुछ कहानीकारों ने इस धवरा का पूरी तरह उपयोग किया और कुछ भावुकता का गृहस्वर पैदा करके अभिभूत कर सकने की शक्ति को ही सब-कुछ मानते रहे। पुरानों में निर्गुण और नयी उन्न के लेखकों में सत्येन्द्र शर्मा का यही नुस्खा रहा है। इस नुस्खे को कड़िवादी प्रगतिवादी कहानीकारों ने (जो विचारों को कड़ि की तरह स्वीकार करते हैं) भी अपनाया, उन्होंने इनमें 'विचार' का और आरोपण किया और झूठी भावुकता या धोष का प्रदर्शन किया।

और इस सब धपले में कहानी एक स्वयं विधा नहीं बन पायी। उसका व्यक्तित्व नहीं बना, वह माध्यम-भर बनी रही, दूसरों के विचारों को प्रेषित करने का।

यह सही है कि कहानी बिना विचार के व्यक्तित्व-सम्पन्न हो भी नहीं सकती थी और उसका यह व्यक्तित्व ही उसकी संली है। इसी व्यक्तित्व में लेखक का अस्तित्व भी सम्मिलित है। इन दोनों के सम्मिलन से ही कहानी

अपना वास्तविक व्यक्तित्व ग्रहण करती है। यानी जहाँ से कहानी स्वयं अपने विचारों और अनुभवों की साक्षी ही नहीं, उन्हीं का प्रतिरूप बनती है और उसमें सीमरा आयास पैदा होता है, जहाँ से वह अपनी सीली विकसित करती है, लेखक द्वारा आरोपित सीली को अस्वीकार करती है।

स्वातन्त्र्योत्तर कहानी में जो महत्त्वपूर्ण संक्रमण है वह इसी घरातल पर है। नयी कहानी ने विषयवस्तु को नहीं, लेखक के उस प्रस्तावित वस्तुस्थिति को प्रधानता दी, जो उसे जीवन के संसार से प्राप्त हुआ।

नयी कहानी ने सीली की पृथक् सत्ता को स्वीकार ही नहीं किया और विषयवस्तु, कथानक, भाषा आदि दृष्टियों से परिभाषित न हो सकने का सकट भी पैदा किया। उसमें कहानी की समग्रता को ही प्रथम मिला और यह स्पष्ट हुआ कि कहानी बनाई नहीं जाती, वह स्वयं अपना रूप ग्रहण करती है और इस प्रयास के साथ कहानी की सारी पञ्चीकारी और शिल्प कहानी के नये स्थापित स्वतन्त्र अस्तित्व में पर्यवसित हो गया।

सामान्य और सर्वसाधारणीकृत अनुभवों और जीवन-संघर्षों को प्रेरित करते हुए भी नयी कहानी ने उनकी पूर्व-सम्भावित परिणति से अपने को बचाया—यह इसीलिए सम्भव हुआ कि कहानी अपनी प्रकृति में ही बदल गयी थी। वह निमित्त विचारों को अब वहन नहीं करती थी। कहानी अब अपने विचारों को ही अनिवार्य मानती थी और उम्हरी ना प्रस्तुत उसकी निजी सीली बन गयी।

सही बात तो यह है कि अब सीली की धारणा ही बिलीन हो गयी है, क्योंकि अब कहानी खुद एक जीवन रूप है और जीवियों की धेनी में घा गई है। अब कहानी अपने में भी जीती है और उसमें भी, जो पड़ता है। वह अमित्र भी नहीं बनती (पुराने अर्थों में, जहाँ कहानी पढ़कर कभी-कभी आँसू घामे नहीं दमने थे) बल्कि अनुभव में से मुबारकर से जाती है। अब वह एक सम्पूर्ण उपस्थिति है और यही उसकी सीली है कि वह जीवन रूप में पाठक के सामने धा रही होती है।

नयी कहानी की विनीत सीली में सीमरा आयास उत्पन्न होने से ही यह सम्भव हुआ कि वह दूरियों और गहराइयों का महसास देने लगी। वह विचार के अनुपात में ही विकसित होने लगी, क्योंकि हर विचार का अपना बन्ध और रोज है। जहाँ पहले सीली विचारों को अनिश्चित, आशुतामय और

सतही बनाती थी, वहीं वह सब कहानी के विचार-कण को साफ करके उसकी अपनी चमक का आभास देने का कार्य पूरा करती है। वह चमकाने का कार्य नहीं करती, कण की चमक के रास्ते व्यवधानों को स्पष्ट करती है। इसीलिए उसकी स्वतन्त्र सत्ता नहीं रह गयी है, वह कहानी के व्यक्तित्व का भ्रम न किया जा सकने वाला भ्रम है, जिसे रूपायित नहीं किया सकता, केवल अनुभव किया जा सकता है। वह मौल्य नहीं है, जिसका छाका खींचा जा सके, वह नजर है, जिसे सिर्फ महसूस किया जा सकता है।

कभी-कभी शैली इतनी समृद्ध होती थी कि वह कथ्य की विवशता को छिपाकर भूट को जन्म देती थी। यह खतरा हमेशा रहा है। जिन कहानियों में शिल्प-शैली की सृष्टि बहुत बड़ी है और उनमें रह रहा जीवाणु बहुत धुन, नग्न और भ्रमहत्वपूर्ण, ऐसी कहानियाँ ही शैली को प्रथम देती हैं और उसकी वृक्ष-सत्ता की उद्घोषणा करती हैं।

पर नयी कहानी में शैली कथ्य और उसकी संदृष्टि (विजन) ही मुख्य है, अतः शिल्प और शैली यहाँ उसी से उद्भूत होती है।

इसीलिए यह कहना भी जरूरी हो जाता है कि न होने का भ्रम देने वाली विलीन शैली ही सब कहानी की स्थिति को स्पष्ट करती है—जीवन के प्रति कहानी की आसक्ति या विरक्ति को उसकी इस विमीन शैली या आरोपित शैली से ही समझा जा सकता है। जिस कहानी में जीवन की जिनगी सचन आतिथि है, उतनी ही उसकी शैली निराकार है यानी एकात्म लीन।

यह निर्गुण-निराकार शैली ही कहानी को अपेक्षित तटस्थता देती है। यहाँ वह निर्गुण निराकार है, यही सचेतना और कथ्य की भ्रम तपा प्रादुर्भाव गहरावदा है। यहाँ वह नहीं है, यहाँ अग्रामाणिकता ही मिल गयी है।

हिन्दी-कहानी के पाठक को ये कहानियाँ ही गलत देनी रही थीं, जो उसकी कल्पना में छिटककर दूर नहीं जानी थीं। वास्तविक नयी कहानी ने हम गलत की उड़ नहीं की। हमने पाठक की दृष्टि के लिए कभी अभीगण नहीं की नहीं निकाले। सब तो यह है कि वास्तविक नयी कहानी ने पाठक के सम्पत्तियों को टेम पहुँचायी, उसके स्वातिन्य सुप्त्तियों को गलत और भ्रम माणिक दिया और उसके दिमाग में कनी हुई कठिपों को अकभोर दिया। यह उन कथ्य के कारण ही सम्भव हुआ जिनमें शैली और शिल्प के भ्रम-भ्रम को उबार दिया था और शैली भी तरह का भ्रम कराने में इनकार कर दिया था। यह शायद आधुनिक सौन्दर्य के साथ सामने आया था।

शैली-शिल्प के इस विघटन ने नयी कहानी को उसका अपना व्यक्तित्व प्राप्त करने में सहायता दी थी, क्योंकि यह कहानी दूसरे के विचार नहीं, स्वयं अपने विचारों को चट्टन करने लगी थी। एक भालोचक के शब्दों में—
 “...लेकिन इसी समय (सन् '५० के आस-पास) बड़े ही वैमानुस-तरह साहित्य की एक ऐसी विधा (कहानी), जिसे केवल मनोरंजन की सामग्री ही समझा जाता रहा था और जिसे अवकाश के क्षणों में तस्किन् के सहारे शिर टिकाये या फिर यात्राओं में समय काटने के लिए ऊँघते-ऊँघते पड़ा जाता रहा था और जिसके सैद्धान्तिक पक्ष पर विचार के नाम परस्पर मुस्कानों का आदान-प्रदान होता रहा था या बहुत ही मसखरेपन के साथ बिलकुल चलताऊ ढंग से बातें होती रही थी” कि उसे आधे घण्टे में समाप्त हो जाना चाहिए” कि वह एक गुलदस्ता है” कि वह चरित्र-प्रधान होती है” कि वह घटना प्रधान-होती है, कि उसे ऐसा होना चाहिए आदि-आदि, एकाएक महत्वपूर्ण हो उठी। जागृक पाठक कविता के साथ-साथ उस पर भी गम्भीरता से विचार करने को उत्सुक दिखाई देने लगे और लेखकों में उसे अत्यंत गम्भीरता के साथ लेते हुए उसे साहित्य की अत्यंत सक्तिशाली और बौद्धिक विधा कहा। देखते-देखते वह साहित्य की अन्य विधाओं से अधिक महत्व ग्रहण करने लगी—“इस तरह कहानी जिस बिंदु पर उभरी थी, वह बिन्दु केन्द्र बनने लगा और साहित्य की दूसरी विधाएँ परिधिबत्। कहानी भ्रम जीवन-मूल्यों की हिमायती विधा हो गयी और उसकी रचना अधिक जटिल-यानी कलात्मक और प्रच्छन्न रूप से अधिक मूल्य-परक हो गयी। उसे पहली बार शिल्प और कथ्य की दृष्टि से गम्भीर और महत्वपूर्ण साहित्यिक विधा स्वीकार किया गया।” यहाँ पर सवाल विधा के महत्वपूर्ण हो जाने या अनमहत्वपूर्ण बने रहने का नहीं है, सवाल इस बात का है कि एकाएक कैसे और क्यों कहानी केन्द्र बन गयी और उसने भालोचकों के लिए भी सकट पैदा कर दिया।

एक कवि मित्र ने किसी जगह लिखा था कि “...कहानियाँ कही भी एक नयी तरह के पाठक की माँग नहीं करती। वे सामान्य अनुभवों को इस तरह नया सन्दर्भ देती हैं कि पाठक को कही भी संस्कारजन घनका नहीं लगता।”

यदि इस उद्भावना या सम्पत्ति को देखा जाये तो स्पष्ट है कि कवि भरोदय कही यह कहना चाहते हैं कि नयी कहानी ने अपना सत्कार पैदा नहीं किया है। यहाँ यह बात भी ध्यान में रखने की है कि यह सम्पत्ति कवि ने नयी

कहानी मात्र के सम्बन्ध में नहीं, गिन्हें एक लेखिका के मन्दर्भ में दी है। परन्तु यही ध्याय उन घालोचकों की बातों का भी होता है, जिनमें वे यह स्पष्ट करना चाहते हैं कि नयी कहानी ने अपना व्यक्तित्व ग्रहण नहीं किया है—यानी उसमें धार्मिकता इतनी विभिन्नता नहीं आयी है, जो नयी कविता में दिखाई देती है।

कहानी का अपना प्राविष्टिक संस्कार बदला है या नहीं, यह इसी से स्पष्ट है कि कविता के कई घालोचक एकाएक नयी कहानी के घालोचक बनने की घालाघाली के गिहार हुए। उनके लिए यह संकट पैदा हुआ कि वे कैसे इस महत्त्वपूर्ण हो गयी विधा को समझ-भमझमें और घालुनिक होने (या नया होने) की गाने पूरी करें। घालोचकों ने भी नयी कहानी को जीवन-भरघना गुरु किया और वे तरह-तरह के गनीशों पर पहुँचने लगे। इसी ने कहा कि नयी कहानी कहानी है या नहीं, यह निबन्ध है। यह केवल एक संस्मरण है। यह मात्र अनु-भूति का धान है। यह घनीघून धान की अनुभूति है। यह यथार्थवादी है। यह समाजधर्मी है। घालोचकों और लेखकों के हजार स्वर मुखरित हुए। पाठकों ने इसे नैतिकता से होन, गनीज, ध्ययं, उधानेवाली, यथार्थरक्त, सक्की, सघन, बेहरी और न जाने क्या-क्या कहा। कहने का मतलब सिर्फ यही कि यह सब क्यों हुआ? अगर अपने परम्परागत ढाँचे में ही कहानी चल रही थी तो ये प्रतिक्रियाएँ, जो सन् '५० से गुरु होकर सन् '६६ तक समाप्त नहीं हुई हैं, क्या साबित करती हैं? क्या घालोचक को भी प्रबुद्ध पाठक न माना जाये, जो नयी कहानी की परिवर्तित रूप-प्रकृति के कारण साहित्यिक संकट में पड़ गया था, और आज भी पड़ा हुआ है? यह संकट क्यों पैदा हुआ था? अगर यह संस्कार-गत घबका (साहित्यिक और जीवन-स्तर पर) नहीं था तो कविता क्या कम थी—क्योंकि वह भी बहुत बयादा बदल गयी थी। जहाँ तक रुढ़ियों को तोड़कर कविता ने नया उन्मेष प्राप्त किया था, वहाँ तक वह भी आकर्षण का केन्द्र रही। अब तो यह स्वीकार करने में आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि नयी कविता स्वयं अपनी रुढ़ियाँ बनाकर उनमें आवद्ध हो गयी है और आज तक पाठकों की तलाश में भटक रही है। नयी कहानी ने संकट पैदा किया, स्थापित हुई, पर उसने फिर भी अपनी रुढ़ियाँ नहीं बनने दी। यह सब इसीलिए सम्भव हुआ कि नयी कहानी ने अपने व्यक्तित्व को बहुत तरल कर लिया—उसने अपने व्यक्तित्व को बयादा लचकीला और अपने को बयादा घालुनिक बनाया ताकि वह अपने के परिवर्तनों को भी अपना सके। यहाँ पर नयी कविता और नयी कहानी के बीच कोई विभाजक-रेखा खींचने का इरादा नहीं है (चाहे वह सफलता-असफलता को हो)। मतलब सिर्फ इस बात से है कि विधा का व्यक्तित्व क्या साबित कर रहा है? अपनी

‘घोर से कुछ न कहकर नवलेखन के सम्बन्ध में आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी के शब्दों में (घर्मबुध, २३ अक्तूबर ’६६)—“...इसका मतलब यह है कि कुछ अच्छी कविताएँ तो मिल जाती हैं पर कवियों का कोई विशिष्ट व्यक्तित्व नहीं बन पा रहा है। कविता के संवलनों को देखते जाग्रो, तबेगा कि बहुत-सी कविताएँ एक जैसी हैं। इन्हें देखकर मुझे लगा कि आज का कवि अपने अनुभवों के आधार पर कुछ विशिष्ट, कुछ असंग नहीं दे पा रहा है।”

आचार्य द्विवेदी के ये शब्द क्या इस बात का सबूत नहीं हैं कि रूढ़ियों को तोड़कर नयी कविता निष्क्रिय या स्वयं अपनी नयी रूढ़ियों में कैद हो गयी है ? यानी उसका व्यक्तित्व नहीं रह गया है। कि नया कवि ‘कुछ असंग नहीं दे पा रहा है।’ यानी वह व्यक्तित्वहीन (कविता) हो गयी है और अब वह ‘संस्वारगत ध्वजा’ नहीं दे पा रही है।

आचार्य द्विवेदी के ही शब्दों में कहानी के सम्बन्ध में (वही से) यह ‘उद्धरण भी द्रष्टव्य है—“... (कहानी में) कर्म के कारण एक विलक्षण शक्ति आ जाती है, जो इतिहास में नहीं होती। आज के कहानीकारों से मेरी शिकायत यह है कि वे समस्याओं से टकराकर खुद विलस जाते हैं, उन्हें संभाल नहीं पाते, उनमें बर्बोर का अभाव है।”

‘कविता असंग कुछ नहीं दे पा रही है’ और ‘आज का कहानीकार समस्याओं से टकराकर खुद विलस जाता है, उन्हें संभाल नहीं पाता !’ इन दोनों स्थितियों में से कौनसी स्थिति (विमी भी) बिधा को ‘नया’ और व्यक्तित्व-मग्न बनाने की है ? वह जो एकरसता के बचीभूत है या वह जो आज भी टकरा रही है ? चापड कुछ कहने की जरूरत यहाँ पर नहीं रह जानी। बर्रर व्यक्तित्व की चीज टकरा नहीं मचनी और व्यक्तित्व-मग्न कीज एकरस ही नहीं मचनी। मोवा मनमन यह निबलता है कि नयी कहानी ने अपने व्यक्तित्व को सम्यक बनाकर भी कथा-रूढ़ियों नही बनने दी हैं, क्योंकि वह सचेत थी कि परिभाषित होने ही वह भी सचय की शक्ति और अन्वेषण की व्यापक को तो देगी।

तो हम इस मीत्र पर पहुँच मचने हैं कि नयी कहानी ■ विमीन सीती एन बहन बडे अन्तर्गत की प्रविधा मे सुटरी है, जिमे हमार आज का सुविधा-परगत आनोचन निरुपिन नहीं कर पाया। का कि उमरे अन्तर्गत की रति हानी तीव्र रही है कि वह उमे पचड मचने मे मयय नहीं हो मचा, क्योंकि वह सीती की इस अन्तर्गत मचनता की उन्ही मुरमों से पचडता आरगा या,

जो पहले से तैयार थे। उन पुराने नुस्खों और नये नुस्खों का निरन्तर व्यर्थ होते जाना ही नयी कहानी की महती सफलता है।

कथानक, विषयवस्तु, कथोपकथन, चरित्र-चित्रण, संवाद, वातावरण, चरमबिन्दु और संदेश—सबको अस्वीकार कर नयी कहानी ने जिस शैली को जन्म दिया, वह कथ्य-सापेक्ष बिलीन शैली है—यानी उसे बिलीन ही माना जा सकता है, जो कि कथ्य के कण में ऊर्जा की तरह विद्यमान है और कथ्य के क्रय और सदृष्टि (विज्ञान) के अनुसार अपना प्रसार ग्रहण करती है, जो संरिन्द कथा-लक्ष्यों में सपन और सूझ होती जा रही है, जो कथ्य के अनुभव को ग्रहण करती है और कहानी को सपनता में प्रस्तुत करती है—यानी उसे सम्पूर्ण उपस्थिति बना देती है। वह अब कहानी को मान गति की मूर्धन नहीं, उसकी व्याप्ति की अनुभूति भी देती है। वह तीसरे आयाम (व्याप्ति को) परिपूर्ण करती है।

कथ्य के स्तर पर यही तीसरा आयाम मानव-परिणति का रूप लेता है और कथ्य की सपनता तथा प्रामाणिकता की कहानी की यह द्वितीय शैली व्याप्ति की अनुभूति को उपलब्ध करती है।

नयी कहानी की भाषा : गति में आकार गढ़ने का प्रयास

प्रेमचन्द के जमाने तक हिन्दी-उर्दू-हिन्दुस्तानी का मसला पेग रहा और प्रेमचन्द ने जहाँ उस पर अपने विचार व्यक्त किये हैं, वहीं उन्होंने साहित्य की भाषा को संस्कार भी दिया है। प्रेमचन्द की भाषा बहुत साफ़-सुथरी और सादा है, पर उसमें शक्ति भी है। वही-वही वह बहुत सगढ़ भी हो गयी है। बहर-हाल हमें हिन्दी-उर्दू-हिन्दुस्तानी के नज़रिए से भाषा पर विचार नहीं करना है—हमें कहानी की भाषा की ही बात करनी है।

प्रेमचन्द ने 'हम' में लिखा था—“राष्ट्रभाषा केवल रईसों और अमीरों की भाषा नहीं हो सकती। उसे किनारों और मजदूरों की भाषा बनना पड़ेगा।” जिसकी पहली आवश्यकता प्रेमचन्द की नज़र में 'बोधगम्यता' है। बोधगम्यता को हिन्दुस्तानी उबान का पर्याय मान लेना बहुत हद तक गलत है, क्योंकि अपने अन्तिम दिनों में प्रेमचन्द को गुद यह महसूस हो गया था कि हिन्दुस्तानी भाषा सम्भव नहीं है, क्योंकि बोधगम्यता की दार्ढ्य मित्रों चालू दारों का इस्तेमाल ही नहीं है, बल्कि उसका सम्बन्ध बोध से भी है। यानी वे भाषा के समाने को हिन्दी-उर्दू-हिन्दुस्तानी के राजनीतिक दृष्टिकोण से नहीं, साहित्य की दृष्टि से भी अपने अनिवार्य आवश्यकताओं की दृष्टि से भी देख रहे थे। इसीलिए जून '३६ के 'हम' में प्रेमचन्द ने कहा—“जो हिन्दुस्तानी अभी व्यवहार में नहीं आई, उसके और बचाव दियावनी नहीं निजने तो कोई ताज्जुब नहीं। जो लोग हिन्दुस्तानी का बचाननामा लिये हुए हैं, और उनमें एक इन पवित्रों का मेलन भी है, वे भी अभी तक हिन्दुस्तानी का कोई रूप छड़ा नहीं कर सके, केवल उसकी अल्पता मात्र कर सके हैं—यानी वह ऐसी भाषा हो जो उर्दू और हिन्दी दोनों ही के समय का मूल में हो, जो सुबोध हो और आम बोध-बाल की हो।”

इसका सौधा मतलब यह है कि एक बरीन के रूप में प्रेमचन्द चाहते थे कि भाषा (उनकी धरती भाषा का मनुष्य नामने हो) और सदा बोलचाल की हो, पर वे उससे डारे में बहुत सावधान नहीं थे कि उनके

घरने की भाषा वह रूप लेगी। भाषा के सम्बन्ध में धारणाएँ बनाना और भाषा के जीवन रूप को परमना दी घनग प्रक्रियाएँ हैं।

क्योंकि बोलचाल की ज़बान तो हर वक्त, हर जगह मिल जाती है, पर माहिर्य की भाषा हर जगह नहीं मिलती। क्योंकि माहिर्य मित्र मंत्राद नहीं है, वह वैचारिक संवाद भी है। गवाह के लिए किसी भी ज़बान को इस्तेमाल किया जा सकता है, पर जब सवाल बिचार-नस्ब को दूसरे तक पहुँचाने का आना है, तो उसकी 'भाषा' हर जगह, हर वक्त मौजूद नहीं होती। इस भाषा की खोज लेखक करता है। ऐसी भाषा, जो उसके प्रस्तावित वक्तव्य को भी दूसरे तक पहुँचा सके, खोज पाना बहुत मुश्किल होता है। बोलचाल की ज़बान में भी अप्रकाश बड़ी गहरी होने हैं जो लेखक पकना है, पर वह उन शब्दों से ही कुछ और उपास ध्वनि कराना चाहता है जो कि भाषा बोलचाल में नहीं होता, या जिसकी वहाँ जरूरत भी नहीं पड़ती।

इसलिए जो भाषा लेखक को मिलती है (परम्परा, संस्कार, पुस्तकों, समय और समाज से) उसमें से वह अपनी भाषा की खोज करता है, जो उसके समय की बदली मनःस्थितियों और हाव-भावों का मुहावरा बन सके, जिन्दगी में जो कुछ सम्मत्ता ने और जोड़ दिया है, उसे व्यक्त कर सके।

कहानीकार के लिए यह बहुत मुश्किल होता है कि वह अपनी भाषा का चुनाव कहाँ से और कैसे करे... जिन्दगी जो परिदृश्य सामने उपस्थित करती है वह सब भाषा में नहीं होता। कुछ दृश्य हैं, कुछ मूक क्षण हैं, कुछ सबेनाएँ हैं, कुछ अस्वाचार और सन्नत हैं... कहने का मतलब यह कि भाषा के होते हुए भी लेखक के पास भाषा नहीं होती। हर लेखक को भाषा की खोज करनी पड़ती है, क्योंकि आदमी के अन्दर और बाहर जो सामोशी है, और उसके अन्दर और बाहर जो धोर है, वह हर समय एक-सा नहीं होता और उसी को कथाकार शब्द देता है। अपने वक्तव्य को सही-सही प्रस्तावित कर सकने से ही उसका अर्थ प्रकट हो पाता है। असमर्थ भाषा से लेखक का वक्तव्य भी दूषित होता है।

भाषा की खोज इसीलिए अर्थों की खोज भी बन जाती है। सही अर्थ को कह सकने के लिए सही भाषा एक अनिवार्यता है। इसीलिए हर लेखक भाषा की खोज करता है। साथ ही यह भी सही है कि सिर्फ सही भाषा की खोज कर लेने-भर से वैचारिक संवाद पूर्ण नहीं हो जाता, उसके लिए विचारों को मूलकित भी करना पड़ता है। इस तरह लेखक में दो स्तरों पर एक साथ बन-सकने की क्षमता को भी देखना पड़ता है।

लेखक की यह समझ ही बोवचान के शब्दों को 'साहित्य' में बदल देती है। बोवचान के शब्द धाम इस्तीमात के स्तर से उठकर कुछ घीर हो जाते हैं...उनका धर्म-संदर्भ भी बदल जाता है और उनमें दोहरी शक्ति समाने लगती है—उनकी बदली हुई ध्वनि और ध्वनि के बदलने के साथ ही उनका तत्काल बदला हुआ मानसिक प्रभाव।

इसीलिए भाषा का इस्तीमात एक जोखिम से भरा हुआ काम है। इस जोखिम को भुगनना हर उस व्यक्ति के लिए सम्भव नहीं होता जो 'लिखता' है। जो लेखक या लेखक-नीड़ी इस जोखिम को उठाती है, वही कुछ कर पाती है, नहीं तो जो भाषा हमें मिलती है वह अपूर्ण होती है और नयी भाषा की ओर में यह खतरा भी होता है कि वह वैचारिक सवाद की भाषा बन भी पाएगी या नहीं। इस खतरे या जोखिम को सर्वक लेखक ही वहन करता है।

प्रेमचन्द की भाषा न सिर्फ उनके लिए जोखिम ने भरी हुई रही होगी, पर हमारे लिए भी वह बम खतरे का कारण नहीं रही है, क्योंकि प्रेमचन्द ने अपने समय तक की भाषा-याना का अंत अपनी भाषा में प्राप्त किया है। कथा-साहित्य की भाषा का वह एक कीर्तिमान है। कितनी बड़ी उपलब्धि है कि प्रेमचन्द के साथ ही भाषा का एक नया दौर शुरू हुआ और उन्हीं के साथ उसने सम्पूर्णता प्राप्त की। एक भाषा-युग सिर्फ एक लेखक से उद्भूत होकर उसी लेखक के साथ उत्कर्ष पर पहुँचा और सघन उदाहरण बन गया।

घटितरिक्त भावुकता में चाहे हम यह कहें कि प्रेमचन्द की भाषा ही हमारी भाषा भी है, पर यह गलत होगा। प्रेमचन्द की भाषा को प्रेमचन्द ने ही अपने समय की भाषा बनाकर अन्तिम छोर तक पहुँचा दिया था। इसलिए भाषा के सम्बन्ध में प्रेमचन्द की धारणाएँ और उपलब्धियाँ हमारे लिए सकेत हो सकती हैं, उनकी भाषा हमारी भाषा नहीं हो पायेगी। प्रेमचन्द ने अपने लिए एक भाषा की खोज की, वही भाषा उनके समकालीन समस्त गद्य-साहित्य की भाषा बनी और उभी तत्कालीन भाषा की परम उपलब्धि फिर हमें प्रेमचन्द के 'गोदान' में ही प्राप्त हुई। भाषा की दृष्टि से यह बड़ा इतना छोटा और महान युग पाण्ड ही किसी अन्य भाषा के पास हो। यह भाषा-युग हिन्दी गद्य के इतिहास में हमेशा निरंतर की तरह रहेगा—“क्योंकि यह भाषा केवल प्रेमचन्द नाम के लेखक की भाषा नहीं रह गयी थी, उनके समय की भाषा भी बन गयी थी। हिन्दी कथा-साहित्य ने अपने समय के लिए अपनी समर्थ और बोधगम्य भाषा प्राप्त कर ली थी। यही सघन बाद के हर लेखक के लिए बड़ा खतरा बन गया है।

नयी कहानी की भाषा : गति में आधार गढ़ने का प्रयास • २०३

के प्रतिपाद साहित्यिक महत्त्व के बावजूद भाषा के स्तर पर उनसे कोई मनरा नये लेखक के लिए उपस्थित नहीं होता ।

यह खतरा पैदा होता है—प्रेमचन्द, जैनेन्द्र और प्रजेय में । क्योंकि प्रेमचन्द ने साहित्य की भाषा को समय की भाषा भी बना दिया था, उनके बाद जैनेन्द्र और प्रजेय ने अपनी व्यक्तिगत भाषा को साहित्य की भाषा बना दिया (समय की नहीं) । किसी महत्त्वपूर्ण लेखक की भाषा अनुकरणीय भी नहीं होती, पर वह कुछ सांस्कृतिक मूल प्रवण देती है । जैनेन्द्र और प्रजेय का व्यक्तिगत संस्कार भी किसी और को बन सकता, यह भी नहीं हुआ । जिन कुछेक लेखकों के लिए वह बना भी, वे उनकी छाया के दायरे में आज तक निकल भी नहीं पाये हैं ।

सर्वकलेखक अनुकरण करता भी नहीं—वह भाषा के स्कार-मूलों की ही ग्रहण करता है; और अपने वक्तव्य को खुद नयी भाषा देता है । खोज की दिशाएँ भी दो ही हैं—या तो वह अंदर से खोजे या अपने भासपास से खोजे । दोनों का सामंजस्य करे या अपनी व्यक्तिगत भाषा में ही बोलता रह जाये । वैचारिक संवाद के लिए दोनों तरह से खतरा है । हो सकता है कि उस भाषा को समझ ही न जाये ।

यह खतरा अच्छे लेखकों द्वारा तो पैदा होता ही है, बुरे लेखकों द्वारा ज्यादा पैदा किया जाता है, क्योंकि बुरी या भद्दी भाषा को सुनने और बोलने वाले हमेशा बचाव होते हैं । उनसे अच्छी और बुरी भाषा की समीक्षा ही नहीं रह जाती । कुम्हारकाठ, प्यारेलास घाघार, गोविंदसिंह, गुलशन-लाल जैसे लेखकों की भाषा को समझने वाला पाठक राकेश, निर्मल बर्मा, रेणु, राजेन्द्र यादव जैसे लेखकों की भाषा समझने लायक ही नहीं रह जाता । अगर संवाद होता ही है तो सुनने और बोलने वाले के बीच सम्बन्ध स्थापित होता जरूरी है । जैसे-जैसे यह संवाद हुआ भी और बाद में पता चना कि पाठक ने जो समझा है, वह ठीक उससे उलटा है जो लेखक कहना चाहता था, तो समस्या और भी मुश्किल हो जाती है ।

इन सब खतरों के होते हुए यदि समय भी बदल जाये और जीवन में संक्रांति एकाएक समा जाये या उसकी गति एकदम बहुत तीव्र हो जाये, तब तो लेखक के लिए भाषा की उलझन और भी बढ़ जाती है—खासतौर से उनके लिए जो अपने समय के मुहावरे को तलाश करना चाहते हैं ।

इस गाने को गंभीरे स्वरों में गायन किया गया जो जैनेन्द्र, यशपाल और धमेय ने। उन्होंने जोनिय भी उद्गारा और धनी भाषा की लोड की। यह जोनिय उनके लिए बहुत बड़ा था, क्योंकि प्रेमचन्द के वक्तव्य बाद 'समय के शिखर' में जो भाषा प्रस्तुत थी, उसमें हटकर हमारे इन कथाकारों को धनी भाषा भी गोदनी थी और उसे स्थापित भी करना था, यानी उसे स्थापित भी बनाना था, ताकि उनका वक्तव्य पाठकों तक पहुँच पाए।

इस प्रक्रिया की दो ही दिशाएँ हैं—मेकक या तो धनी भाषा-स्रोत, या धने रामय की भाषा स्रोत। जब वह धने समय की भाषा-स्रोत है, तब यह धनी भाषा को भी उसी में समाहित कर देता है। लेकिन समय की भाषा को धनी भाषा में समाहित कर सकना सबके लिए सम्भव नहीं होता। जैनेन्द्र और धमेय ने धनी भाषा की लोड की, जो व्यक्तिगत भाषा में बदल गयी। इस व्यक्तिगत भाषा का दोष यह होता है कि इससे बचन इस बात पर बह जाना है कि 'किसी बात को कैसे कहा जा रहा है।' लेखक 'क्या' कह रहा है तो एकादश ध्यान इस बात पर केन्द्रित करता है कि वह 'कैसे' कह रहा है। जैनेन्द्र की सारी शक्ति जिस भाषा की छात्र में लगी, वह इसलिए द्रष्टव्य बन गयी कि वह 'कैसे' बही जा रही है। इसीलिए जैनेन्द्र का धनी वक्तव्य कभी स्पष्ट नहीं हो पाया। बलरामेन्द्र इसके कि जैनेन्द्र ने वह सब भी कहने की कोशिश की है जो उनमें नहीं, उनके बाहर भी घटित हो रहा था। धमेय ने धनी दृष्टि धनमुंली ही रखी, उनके बाहर जो घटित हो रहा था, वह उनके लिए महत्वहीन था। धने व्यक्तिगत वक्तव्य को भी मुक्त होकर कह सकना कभी-कभी जरूरी हो जाता है, पर वह बहुत समय तक पाठक के लिए भी जरूरी बना रहे, वह आवश्यक नहीं है। धमेय ने धनी व्यक्तिगत भाषा में जो कुछ कहा, वह मात्र व्यक्तिगत वक्तव्य ही था। इसीलिए इन दोनों लेखकों की भाषा, प्रेमचन्द की तरह, समय की भाषा नहीं बन पायी। यशपाल ने भाषा की लोड की कभी परवाह नहीं की। उन्हें जो कुछ कहना था, वह स्पष्ट था। उनके पास वह सब था, जो उन्हें कहना था—वैचारिक स्तर पर वे कुछ निष्कर्षों तक पहुँच चुके थे, वे उनकी दृष्टि और भाषा के धर्म बन चुके थे, अतः उन्हें 'क्या' कहना था, इसे वे बहुत साफ-साफ जानते थे, 'कैसे' कहना है की आवश्यकता इतनी उन्हें नहीं थी, अतः यशपाल ने परम्परा से प्राप्त भाषा को ही स्वीकार कर लिया। यशपाल को धनी भाषा नहीं सुनानी है, उन्हें बहुत महत्वपूर्ण बातें सुनानी हैं। इसलिए यशपाल के कथा-साहित्य में कही भी भाषा नहीं सुनाई पड़ती, वे बातें ही सुनाई पड़ती हैं जो वे कहना चाहते हैं। यशपाल

नयी कहानी की भाषा : यति में आकार गढ़ने का प्रयास : २०३

के प्रतिपाद्य साहित्यिक महत्त्व के बावजूद भाषा के स्तर पर उनसे कोई खतरा नये लेखक के लिए उपस्थित नहीं होता ।

१. . यह खतरा पैदा होता है—प्रेमचन्द, जैनेन्द्र और भज्जेय से । क्योंकि प्रेमचन्द ने साहित्य की भाषा को समय की भाषा भी बना दिया था, उनके बाद जैनेन्द्र और भज्जेय ने अपनी व्यक्तिगत भाषा को साहित्य की भाषा बना दिया (समय की नहीं) । किसी महत्त्वपूर्ण लेखक की भाषा अनुकरणीय भी नहीं होनी, पर वह कुछ सांस्कृतिक सूत्र व्यवस्थ देती है । जैनेन्द्र और भज्जेय का व्यक्तिगत संस्कार भी किसी और को बन सक्ता, यह भी नहीं हुआ । जिन कुछ लेखकों के लिए वह बना भी, वे उनकी छाया के दायरे में आज तक निकल भी नहीं पाये हैं ।

सर्जक-लेखक अनुकरण करता भी नहीं—वह भाषा के संस्कार-सूत्रों को ही ग्रहण करता है और अपने वक्तव्य को खुद नयी भाषा देता है । खोज की दिशाएँ भी वो ही हैं—या तो वह अंदर से खोजे या अपने आसपास से खोज करे । दोनों का सामंजस्य करे या अपनी व्यक्तिगत भाषा में ही बोलता रह जाये । वैचारिक संवाद के लिए दोनों तरह से खतरा है । हो सकता है कि उस भाषा को समझ ही न जाये ।

यह खतरा अच्छे लेखकों द्वारा भी पैदा होता ही है, बुरे लेखकों द्वारा पर्याप्त पैदा किया जाता है, क्योंकि बुरी या भद्दी भाषा को सुनने और बोलने वाले हमेशा बचावा-होते हैं । उनसे अच्छी और बुरी भाषा की तमीज ही नहीं रह जाती । कुसवाहाकांत, प्यारेलाल आचार्य, गोविंदमिश्र, गुलशन-नन्दा जैसे लेखकों की भाषा को समझने वाला पाठक रखेय, निर्मल वर्मा, रैणु, राजेन्द्र पादव जैसे लेखकों की भाषा समझने मायक ही नहीं रह जाता । अगर सवाद होना ही है तो सुनने और बोलने वाले के बीच मध्यस्थ स्थापित होना जरूरी है । जैसे-जैसे यह सवाद हुआ भी और बाद में पता चला कि पाठक ने जो समझा है, वह ठीक उससे उलटा है जो लेखक कहना चाहता था, तो समस्या और भी गंभीर हो जाती है ।

इन सब खतरों के होते हुए यदि समय भी बहल जाये और जीवन में संक्रांति एकाएक समा जाये-या उसभी-जति एकादम बहुत नीब हो जाये, तब तो लेखक के लिए भाषा की उन्नयन और भी बढ़ जानी है—आमतौर से उनके लिए जो अपने समय के मुद्दों पर की सलाह करना चाहते हैं ।

नी के सामने वे सब गगरे घोर जोषिम के म्पन भी मोहूद थे
 ईना के सत्तान बाद की मंकांति घोर उनके कुछ वगै बाद
 हा विवाद-भरा विज्ञोम भी था—घोर भागा का गुडिवादी
 भाग्यवान् ... । मम्पना ने इनका कुछ जिन्दगियों में घोर जोड़ दिया था कि
 उसकी घांतिरिक्त घोर बाह्य आवाजें भी थीं । तमाम घमूत संवेदन घोर भूत
 विवाद चारों तरफ भरे हुए थे । मंकांति के कारण पुराने शब्द घोर उनकी भाषा
 जिन्दगी में नहीं लागू नहीं हो पा रही थी । जो कुछ भीतर-ही-भीतर टूट रहा
 था उसकी आवाज बड़ी नहीं थी, जो पच्चीस करम पहने थी । घादमी-घोरा
 के रिस्ते, घादमी-घादमी के रिस्ते, घादमी घोर जिन्दगी के रिस्ते, जिन्दगियों
 में घुम घाए विवाद घोर घमंनोप के स्वर, बदली जिन्दगी के नये संवेदनों के
 स्वर, मजीन घोर उनके संदर्भ में मंघपैरत मनुष्य की आकांक्षाओं की ध्वनि
 घोर घादमी की घरनी घांतिरिक्त दुनिया की अपावहता की आवाजें—चारों तरफ
 विचारों, क्रियाओं-प्रतिक्रियाओं, बादों-प्रतिबादों, घान्दोलनों-नारों, घोषण-
 आत्याचार, घमूरदा बगैरह की इनकी उत्तमी हुई आवाजें थीं कि घादमी अपनी
 पुरानी भाषा की आवाजें सुन ही नहीं पा रहा था । निजता के आदर्श ही बदल
 गये थे । व्यवसाय के प्रतिमान टूट गये थे । घोषण ने मदासयज्ञ का मुलौटा लगा
 लिया था । नैतिकता का धर्म लो गया था । विचारशील मनुष्य के सम्बन्ध में
 मजरिया बदल गया था । जन्म घोर मृत्यु का अहसास दूसरा हो गया था । धर्म
 घोर ईश्वर कबाइसाने की बीज हो गये थे—कहने का मतलब यह कि सब स्तरों
 पर मनुष्य अस्तित्व घोर आस्था के अयंकर संकट में कैसा हुआ था । घादमी
 अपने चारों घोर घोर घंदर भरे हुए अमानक शोर का इतना घादी हो गया था
 कि उसके लिए संवेदना के शब्द भी शोर के अलावा घोर कुछ नहीं रह गये थे ।
 आदर्शों, संदेशों, उपदेशों, आदमासनों, धन्यवादों, रिस्तों, प्रतिबादों आदि सभी
 की भाषा उसके लिए भूठी घोर बेमानी हो चुकी थी—“जीवन की गति इतनी
 तीव्र घोर संवेदनों की उम्र इतनी क्षणिक हो गयी थी कि नये कहानीकार को यह
 समझ में ही नहीं आता था कि वह किस भाषा में बात करे । प्रेम जैसा शब्द
 इन बदली स्थितियों में प्रेम की अनुभूति ही नहीं देता । पिता आदरणीय घोर
 अनुभवही घादमी का प्रतीक ही नहीं रहा । परम्परा मोरब की वस्तु नहीं रही ।
 विदबास अयंहीन हो गया । बहन घोर भाई का रिस्ता ‘राखी’ का नहीं रह
 गया । घादमी घोर घोरत का समर्पण का सम्बन्ध ही बदल गया । मजदूर घोर
 मालिक के रिस्तों का अरातल वह नहीं रहा । उत्पादन के साधनों घोर उसके
 वितरण की कल्पना ही दूसरी हो गयी । अन्तर्राष्ट्रीय घटनाओं से घादमी के

मयी कड़ानी की भाषा : गति में आकार गढ़ने का प्रयास : २०२

भाष्य का फल हर क्षण बदलने लगा । मृत्यु का रूप बदल गया । आदमी की नियति के निर्णय के केन्द्र तबदील हो गये । प्रतिभा और सच्चाई के मूल्य मर गये । घोंघेरा शब्द संहारक अस्त्र-शस्त्रों द्वारा छाने लगा । स्वाधीनता बाजारों में बिजो की चीड़ बन गयी—और इस मयंकर उपल-पुपल, बवंडर और भूकम्प में भी वहीं स्वेद-सिक्त-संघर्षरत, जीवित आदमी की ससि की आहट और मौखो की हलसी-सी श्मक दिखाई दे रही थी । कितना अद्भुत था यह मनुष्य, जो भागते हुए भी खड़ा था, पराजित होते हुए भी जीवित था । हर मरते हुए मनुष्य में है एक और मनुष्य जन्म ले रहा था...

एक 'दानदार' अतीत कुत्ते की मोत मर रहा है, उसी में से फूटता हुआ एक विलक्षण वर्तमान रु-ब-रु खड़ा है । अनाम, अरक्षित, आदिम अवस्था में । और आदिम अवस्था में खड़ा यह मनुष्य अपनी भाषा चाहता है । भाषा चाहता है । कविता और कला चाहता है । मूल्य और सस्वर चाहता है । अपनी मान-सिक और भौतिक दुनिया चाहता है ।

और इस भाषाधापी में दानदार अतीत के प्रतिनिधि मृत्यु से पहले की भाषिणी लड़ाई मज रहे हैं, कुछ तटस्थ हो गये हैं और शेष आदिम अवस्था में लड़े हैं । तटस्थों ने मौल्य बन्द कर ली हैं, कानों में घंगुलियाँ ठूँस ली हैं । वे इस आदिम अवस्था में लड़े मनुष्य को स्वीकार नहीं कर पा रहे हैं । वे उसकी भाषा से बहुत दूर पड़ गये हैं । उनके लिए कही कुछ बदला ही नहीं है ।

प्रेम की स्थिति ही ले ली जाये, शायद उसी से बदलते मनुष्य की एक तस्वीर सामने आ जाये और साथ ही उस प्रेम की भाषा भी स्पष्ट हो जाये ।

व्रज भाषा गद्य में जब ईश्वरीय प्रेम (जो निरांत भौतिक था) प्रकट किया गया, तो उसका क्या रूप और महिमा थी ! और तब भाषा की आवाज क्या थी ? वैष्णवश्रम द्वारा व्रजभाषा गद्य में लिखित टीका में उस समय के ईश्वर प्रेम का यह रूप : "तब श्रीकृष्ण अघोर बारी बरवाई । इजगोपिकान मुनि राधिका, ललिता, विद्यापादि गोपी आई । रास मंडल रच्यो, राग, राग, नृत्य, गान, धामास, धालिगन, मंभामन भया । उट्टादिघर में जलबीड़ा स्नान गोपी कुण कुणुन बेदार छुप्यो सो गोपी चदन भयो, गोपी तलाई भई वृजि प्राप्ति !"

और विरह-विदग्धा, प्रेम-मनन्त नारी की यह भाषा भारतेन्दुजी ने लिखी थी—“घर मेरे प्रीतम अब तक घर न आये, क्या उस देश में बरसात नहीं होती या किसी तौन के घेर में पड़ गये कि इधर की मुछ ही भूल गये ? वहाँ तो यह प्यार की बानें, वहाँ एक संव ऐसा भूल जाना कि चिट्ठी भी न भिजवाना । हा ! मैं वहाँ आऊँ, बँटी बरूँ, मेरी तो ऐसी बोई भूँदबोली सहेली नहीं कि उससे

दुखड़ा रो मुनाऊँ, कुछ इधर-उधर की बातों ही से जी बहलाऊँ ।”

और फिर प्रेमचन्द ने उसी प्रेम की स्थिति को यह भाषा दी थी ('सती' कहानी में, जिसमें चिन्ता का पिता लड़ते-सड़ते वीरगति प्राप्त कर चुका और सेना का एक वीर रत्नसिंह उससे प्यार करने लगा है) — “यों तो चिन्ता के सैनिकों में सभी तलवार के घनी थे... किन्तु रत्नसिंह सबसे बड़ा हुमा था। चिन्ता भी हृदय में उससे प्रेम करती थी। रत्नसिंह ग्रन्थ वीरों की भाँति धरातल, मुँहफट या घमण्डी नहीं था।” उसकी विनयशीलता और नम्रता, संकोच की सीमा से मिल गयी थी। औरों के प्रेम में विलास था, पर रत्नसिंह के प्रेम में त्याग और तप। और लोग मीठी मीढ़ सोते थे, पर रत्नसिंह तारे गिन-गिनकर रात काटता था।” उसे कौन पूछेगा ? उसकी मनोव्यथा को कौन जानता है ? पर वह मन में भुँझनाकर रह जाता था, दिखावे की उसमें सामर्थ्य न थी।”

वैष्णवदास वाले रास, रग, नृत्य, गान, घालाप, घालिगन वाले ईश्वरीय प्रेम की भाषा से होता हुआ वही प्रेम भारतेन्दु-काल में सौत की उपस्थिति की आराधना की भाषा को उसी सहजे में ग्रहण करता है और प्रेमचन्द के उस वीर प्रेमी के त्याग और तप में तपती हुई भाषा जैनेन्द्र की कहानी 'रत्नप्रभा' की संघर्ष की भूमी मुषली सेठानी तक घाती है, वहाँ सेठानी रत्नप्रभा (कोर-शासन बेचने वाले और बाद में भीस माँगकर पेट भरने वाले) एक लड़के मंगल के सामने इस भाषा में प्रेम निवेदन करती है — “रत्नप्रभा का ज्वर (सैरुग का भी) चढ़ना जा रहा था। बोली — इस छप-बैस में क्यों जी, तुम क्यों भावें ? यह तो परीक्षा का समयदा नहीं न। लेकिन घर में तुम्हें पहुँचाना गयी हूँ। घर छटना में भावें वाली नहीं हूँ।” कहकर रत्नप्रभा ने दोनों बाँहे उसकी टाँगों पर डाल दी। वह कहती गयी — “मेरे मान की परीक्षा लेने आये हो न, तुम बैरागी ? मुझे मान पर चढ़ाकर तुम झुकते बने गये, झुकते बने गये। घर में वह सेन समझ गयी हूँ, मेरे भीनी !” लड़का चबराहट से रत्नप्रभा के चेहरे को देखता रहा। फिर ध्वजता से उस लड़का हुआ। रत्नप्रभा हाथ पकड़कर बोली, “कहाँ जाने हो मेरे बैरागी ? कद आधो हि तुम्हें गुनाग नहीं है और मुझे माऊ कर दिया।” लड़का घनहाव पड़ी रत्नप्रभा की घालों में कबला। देनता हुआ डिटका लड़ा रह गया।

एकएक उमका हाव छोड़कर रत्नप्रभा ने कहा, “घर जाओ, गुहाही घालो में मैंने सब या दिया, सब या दिया, सब गुप्त जाओ।”

जैनेन्द्र की नाटिका रत्नप्रभा के इस निर्माही संकोच, 'बैरागी', 'मेरे भीनी' प्रेमी की निर्वनि ने ही इस प्रेम की यह भाषा दी है।

हिन्दी-कहानी में प्रेम का यह बदलता हुआ रूप और उसकी भाषा का संतरण बहुत दिलचस्प है। यही प्रेम जब अज्ञेय के यहाँ उदित होता है तो पात्रों की सामाजिक स्थिति बदल जाती है। ब्रजभाषा के वैष्णवदास के गद्य में प्रेम ईश्वरीय है तो उसे रास, रंग, नृत्य, छातिगन की दाव्दावली मिल रही है। भारतेन्दु में विरही प्रेमिका का प्रेम (सौत की आशका में) भदेस भाषा में प्रकट हुआ है। प्रेमचन्द प्रेम-वर्णन को एक सहज भावपूर्ण तो बना देते हैं, पर उसका वर्णन रसाग और तप की भाषा में करते हैं। जैनेन्द्र की सैवन-भूखी नायिका अपनी मयकर भूख को मौकुर मगस की आँखों से ही तृप्त कर लेती है और उनकी भाषा 'इन् छप-वैस में क्यों जी क्यों घायें' तक पहुँचती है।

इसके बाद हैं अज्ञेय, अपने आभिजात्यीय झुंझ और दर्प को लिये हुए, जहाँ उनकी व्यक्तिगत भाषा इन पाठों में बोलती है—“उन आँखों ने उन्नीस वसन्त देखे हैं, उन्नीस बार वसन्त के सुन्दर स्वप्न को पावस के जल से सींचा जाता और सारद की परिपक्वता में फलित होकर भी गिरि की तुफान-घबल बढोरता में लुट जाता देखा है, फिर भी उनमें उस रहस्य की पहचान नहीं, स्वप्न नहीं, स्वप्न की भाँग भी नहीं है।” ‘सिगनेतर’ कहानी में नायिका राध्या का यह वर्णन अज्ञेय की भाषा में है, जिसे ‘मेषभूत’ जबानी बाद है। ‘कुमारसम्भव’ उसने कई बार पढ़ रखा है, ‘भारवि’ और ‘धीर्य’ की वह तुलना कर सकती हैं। और संध्या का प्रेमी बलराज ‘सुनने में आता है कि वह केवल पढ़ा-लिखा ही नहीं, बहुत-सी विद्याओं में पारंगत भी है।’ वह बलराज राध्या से रिछते दम बरसो से भूक प्रेम कर रहा है, एकात्म-भाव से, त्रिनका सरेत वह (‘सिगनेतर’ बलराज) दूर पहाड़ी पर एकांग में बने अपने भोगों से टांचे जलाकर देता है—“...वह (संध्या) उत्तर देने को हुई ही थी कि सामने पहाड़ी पर (बलराज के भोगों से) बड़ी एक बत्ती जल उठी। ... फिर मुझे (कहानी के नरेटर) दानी संध्या के फुड़ेरे भाई की) लगा कि वह भिपना-बलना धावस्मिक नहीं है, भागो किनी विदोष प्रणाली पर चल रहा है (टांचे का जलना-बुझना) जैसे उसमें कितना है, कुछ अभिप्राय है। मेरी रोमांटिक वृत्ति जागी—क्या यह भिगनद है? मैं ध्यान से देखने लगा और मैंने पाया कि मैं उस प्रकाश के सन्देश को साफ-साफ पढ़ सकता हूँ—मोर्ग प्रणाली पर सदेश भेजा जा रहा था—I love you—I love you—I love you... मैं भौंचर रह गया। दम जलत में मोसे-नोड और प्रेमालाप का यह धाधुनिक तरीका।”

और अब एक दिन नरेटर संध्या के साथ बही आ रहा है तो एकाएक टांचे फिर जलती है और बुझ जाती है। नरेटर पाता है कि बलराज

यह वह भौराही वहीं पाग ही है। वह इस प्रेम के रहस्य को उजागर करने के लिए (पाठक के लिए) वहीं सध्या के माथ जाता है और जो पाना है, वह इस भाषा में ब्यक्त हुआ है—“एक सम्बन्ध पीना शरीर, अपनी श्यामता में मुनहने मारे उमझाये हुए धान, शान चेहरा” “उम धौंवेरे घर में घुमकर जब मैंने बनी जताई तब यही देखा। चारसाई आसी थी, बनराज बिड़की के पान उमौत पर मेठा हुआ था, और उनके हाथ के पास टाचें पड़ी थी। मैंने लपककर बनराज का क्या पकड़कर हिलाया, मछ्र देवी और बबराकर कहा—है ! पर सध्या घरने ध्यान पर हो ऐसे लम्ब, गतिहीन लड़ी रही, मनो में अनुमान करके जो कुछ बना लगाऊंगा, वह उसे पहने में जाननी है, वह सब उनके भीतर पहने में घटित हो चुका है” “वह छोटी-जी लड़की जिसने धर्मो तक यह नहीं जाना कि प्रेम क्या होता है, कैसे बिना प्रयाम के प्रेम, मृत्यु, अनन्तता तक का प्रेम मानो ज्ञान का एक ही घूंट पीकर जान गयी, और उसमें विचलित नहीं हुई।”

अज्ञेय की यह सध्या उस समय नौ वर्ष की थी, जब बलराज पहली बार उसे मिला था, उसके बाद वह नहीं मिलना और बराबर इस साल तक टाच द्वारा ‘माद सब यू’ के सिगनेचर भेजना रहता है।

भारतेन्दु की भाषा में वह सशब्द और शृंगार न होते हुए भी यह आभास जरूर पैदा होता है कि सीत के बाह में फुँकती, भारतेन्दु द्वारा प्रस्तुत नायिका अपने समय की देन है, जिसे वे उसी समय की भाषा में (वह भाषा चाहे उस स्त्री की न हो) रख रहे हैं। प्रेमचन्द के छादसंवादी हमान वाली भाषा (जिस समय ‘सती’ कहानी लिखी गयी है, उस समय तक प्रेमचन्द ‘यथायं-वादी’ नहीं थे) और उनकी लेखकीय नैतिक मान्यताएँ चाहे प्रेम-वर्णन में भाई भा रही हों, पर उस पूरे वर्णन में ‘त्याग और तप’ वाले हमान के बावजूद नायक और नायिका का सम्बन्ध अपने परिवेश से असम्बन्धित नहीं है, इसीलिए उसमें भाषा व्यक्तिगत नहीं है—वह भाषा भी अपने समय की है, निरंतर विकसित होती हुई भाषा। जब यह प्रेम जेनेन्द्र तक पहुँचता है तो ‘मेरे बँरागी’ ‘मेरे मीनी’ की भाषा छोड़ लेता है और अज्ञेय की नितात व्यक्तिगत शैली में वह उन्ही की पन्चीकारी की भाषा में प्रकट होता है, जहाँ सध्या की उम्र की ‘उन्नीस बसनों’ के सुन्दर स्वप्न, उन्नीस पावलों के जल से सिंचित, उन्नीस घरों की परिपक्वता में कलित, उन्नीस जियिरीयों की धवल-सुहार कठोरता में लुटे’ की भाषा में सम्प्रेषित किया जाता है।

और नयी कहानी तक धाते-धाते प्रेम-असंय की सारी प्रतीति बदल जाती है। बहुत घुटन, बहुत टूटन, बहुत ऊब, बहुत विषाद में जीता हुआ

नयी कहानी की भाषा : गति में घाबर गढ़ने का प्रयास : २०६

अमरकांत की कहानी 'चिन्दवी और जोंक' का रजुभा, जो एक-एक क्षण दाँत से पकड़कर जी रहा है, हमें जिस रूप में मिलता है, वह तो एकदम भलग है ही, पर उसकी भाषा पर भी ध्यान देते जाइए—“रजुभा—मिखमगा, नाटा था। गाल पिचके हुए, घाँसें घेंती हुईं और छाती की हड्डियाँ साफ वाँस की खपन्चियों की तरह दिखाई दे रही थी।” यही रजुभा एक दिन पुलिस की चौकी के पास धूमता हुआ दिखाई देता है—“चौकी के सामने बेंच पर बैठे पुलिस के दो-तीन सिपाही कोई हँसी-मजाक कर रहे थे और उनसे थोड़ी ही दूर पर नीचे एक नंगी औरत बैठी हुई थी। वह औरत एक पगली थी, जो कई दिनों से शहर का चक्कर काट रही थी। वह औरत बदसूरत, कासी तथा निहायत गद्दी थी।” रजुभा उस पगली के पास ही खड़ा था। वह कभी शक्तिन घाँसों से पुलिस वालों को देखता, फिर मुँह फँसाकर हँस पड़ता और मुटुर-मुटुर पगली को ताकने लगता। “रजुभा पुलिसवालों की लापरवाही का फायदा उठाते हुए (और) आगे बढ़ गया था और सिर नीचे झुकाकर अत्यंत ही प्रसन्न होकर हँसते हुए पुचकारती आवाज में पूछ रहा था—‘क्या है पागलराम, भात खाओगी?’ इतने में पुलिसवालों में से एक ने कड़ककर प्रश्न किया, ‘कौन है ये साला, चलता धन, मारते-मारते भूसा बना दूँगा!’ रजुभा वहाँ से थोड़ा हट गया।”

उसके बाद लेखक के शब्दों में, “किन्तु धामला यही खतम नहीं हो गया। (देखा) रजुभा नंगी पगली के आये-आये आ रहा था। पगली कभी इधर-उधर देखने लगती या खड़ी हो जाती तो रजुभा पीछे होकर पगली की घँगुली पकड़कर थोड़ा आगे ले आता।” वह पगली को सड़क की दूसरी ओर स्थित क्वार्टरों की छत पर ले गया। “क्वार्टरों की छतें खुली थीं। उन पर महल्ले के लोग जाड़े में धूप लिया करते और गर्मी में रात को लावारिस लफ्फे सोया करते थे।”

रजुभा और वह पगली वही छत पर चले गए, फिर रजुभा काम करने चला गया और जब दो-तीन दिन वह नज़र नहीं आया तो नरेटर की खबानी—“पगली ने मुस्कराकर बताया—‘घरे वही बात है। रजुभा पगली को छत पर छोड़कर नरसिंह बाबू के यहाँ काम करने चला गया।’” वह एक काम करता और मोझा देस कोई बहाना बनाकर क्वार्टर की छत पर जाकर पगली का समाचार ले आता। नरसिंह बाबू की स्त्री ने जब उसे खाना दिया तो उसने वहाँ मोशन नहीं किया, बल्कि खाने को एक कागज में लपेटकर अपने साथ लेता गया। उसने वह खाना खुद थोड़े खाया, बल्कि उसे वह ऊपर छत पर ले गया। रात के करीब ग्यारह बजे की बात है। रजुभा जब ऊपर पहुँचा तो देखा कि

पगला के पास कोई दूसरा सोया है। उसने आपत्ति की तो उसको उस सड़ने ने खूब पीटा और पगली को लेकर कहीं दूसरी जगह चला गया! ...तभी से रजुपा बरन की बहू के यहाँ पड़ा हुआ है।”

वैष्णवदास की गोपियाँ, भारतेन्दु की वह औरत, प्रेमचन्द की चिन्ता, जैनेन्द्र की रत्नप्रभा, अज्ञेय की संध्या और अमरकान्त के रजुपा तथा पगली तक की यह यात्रा कितनी स्पष्ट है! चाहे वे कहानी में आए प्रेम की स्थितियों के प्रसंग हों, या भापा की यह लम्बी यात्रा! क्या जैनेन्द्र और अज्ञेय की भापा से अमरकान्त की भापा पर आने में सख्त झटका नहीं लगता? ऐसा नहीं लगता कि जैनेन्द्र और अज्ञेय से अमरकान्त तक पहुँचने की यह यात्रा बहुत लम्बी रही होगी? कि भापा के मिजाज और उसकी राशि में एकाएक भ्रम नहीं आ गया है? कि यह नया लेखक अपनी कहानी की भापा अपने परिवेश और समय में से उठा रहा है? कि कथ्य के जीवन-जीवन-संघर्षों के साथ उनकी भापा भी स्वयः आ रही है।

नये कहानीकार ने इसी भापा की खोज की है, अपने भीतर से और अपने समय में से। इसी भापा में उसने जीवन-मूल्यों का स्पष्टीकरण दिया है। इसी भापा को उसने सारे विपटन, सारी घुटन, ऊब, बड़बसासी और दूटन में से उड़ाया है—यह भापा मरने हुए सानसार अतीत की नहीं अभी में से फूटते हुए विनाश वर्तमान की भापा है। उत घनाम, अरतिन आदिम मनुष्य की, जो मृष्य और संस्कार चाहता है। अपनी मानसिक और भौतिक दुनिया चाहता है।

यह भापा, जो नयी कहानी में खोजी है, शुरू-शुरू में तनरे से साधी नहीं थी। यह जोखिम का काम था। यह जोखिम सभी कहानीकारों ने उठाया था। मार्कण्डेय और शिवप्रसाद मिह ने गाँवों की बदनी स्थितियों में मर गयी भापा को छोड़कर जीवन-रूप उठाये थे। बाद में रेणु ने आधुनिक भापा के रूप में उसे परिष्कार और परिपूर्णता प्रदान कर जोखिम को उत्तराधि में बदल दिया। जो भापा नागाबुन में शुरू हुई थी, वह मार्कण्डेय, शिवप्रसादमिह, केदारप्रसाद मिश्र, दीनानाथसाहू, मधुकरगोपाधर, राजेन्द्र अग्रवाली के गहराई में मुक्त होनी हुई रेणु की कहानियों में एक बार फिर शुरू होकर चरम तक पहुँच रही है।

दुमरी और राजेन्द्र दादर, रमेश बशी, हज्जा गोबरी, हज्जा बनदेव और, अच्युताचार्य मिह, निरिशाख किशोर आदि में भापा की लगातार एक दूसरे पर पर है। गरिबान्त का अनिर्वाह देने के लिए इन लेखकों की भापा आधुनिक जीवन के मुझरे खोज रही है और उनके वर्तमान के गहराई को क्यामस्य

स्पष्ट कर रही है।

निर्मल बर्मा, रामकुमार, रघुवीर सहाय, श्रीकांत बर्मा, विजयमोहनसिंह उन प्रमुख कर्णों की भाषा में बंध रहे हैं, जो बेहद तरल और स्पष्टीले हैं, जिनके लिए बहती हुई भाषा ही समर्थ हो सकती है।

मोहन राकेश, धर्मवीर भारती, मंगू भण्डारी, अमरकांत, उषा प्रियदा, शानी, दोस्तर जोशी, दूधनाव सिंह, गंगाप्रसाद विमल ने भाषा की खोज के साथ-साथ कर्णों के नये संदर्भ भी दिए हैं—यथार्थ को उसकी पूरी परपता और ठोसता में व्यक्त करने वाली भाषा इन लेखकों ने अपने परिवेश से ही अन्वेषित की है।

हरिश्चर परसाई, सरद जोशी, केशवचन्द्र बर्मा, श्रीलाल शुक्ल, रवीन्द्र त्पाणी जैसे ध्येयकारों ने भाषा का सर्वथा नया स्वरूप किया है ताकि वह 'हास्याचार लेखकों' से मुक्त होकर भाषा के विघटन और विद्रुप को बांध सके, जीवन के अन्तर्विरोध और विमर्श को बहल कर सके।

भाषा की इस तलाश में जिन चार लेखकों ने पीठिका प्रदान की है—निराला, अमृतलाल नागर, नागार्जुन और अमृतनाथ। नयी कहानी की भाषागत प्रकृति को निर्धारित करने में इन चारों कथाकारों का अदृश्य सहयोग रहा है—योंकि संस्कार-मूत्र जाने-अनजाने इन चार लेखकों की भाषा से ही विकसित हुए थे, या भाषागत चेतना इन लेखकों की कृतियों से ही मिमी थी।

नयी कहानी ने भाषा की जड़ता को तोड़ा। व्यक्तिगत और किताबी भाषा से अपने को छुड़क कर, समय के विस्तार में जी रहे मनुष्य की बोली में ही उसने नये कर्णों की तलाश की। भाषा यह विनम्रतापूर्वक पर निरुपेक्ष से कहा जा सकता है कि हिन्दी में जितनी विविधता, शक्ति, सचकीलापन तथा साहसी इन दौर में आई, उतनी कभी नहीं थी। नयी कहानी ने हिन्दी भाषा की जीवन्तता तथा आंतरिक शक्ति की पूरी सम्भावनाओं को उन्मुक्त किया है। प्रदेशों, प्रचलित महानगरी में विखरी और चारों ओर आवहवा में समायी हुई भाषा को अन्वेषित कर उसे नयी अर्थगति देने और सचेतना से सम्पन्न करने का यह प्राथमिक कार्य स्वातन्त्र्योत्तर कहानी ने ही पूर्ण किया है। भाषा की छिपी हुई ऊर्जा की तलाश और उसका सर्वनात्मक संघटन उपयोग पहली बार कहानी में हुआ है।

किसी लेखक के पास इतनी भाषा नहीं होती, जो वह दे सके। भाषा को जीवन-संदर्भ ही पंदा करते हैं—उस भाषा की खुरदरी-सी, कभी-कभी अपूर्ण-सी आहट और कभी संलाभ-सा आभा है। जीवन-संदर्भों के स्रोतों से जुड़ा हुआ लेखक उस आहट, मर्मर, चटखन तथा संवेदन को तत्काल ग्रहण कर पाता है। जीती-जागती स्थितियाँ अपनी भाषा-सहित आती हैं। कण अपने शब्द लाते हैं

